

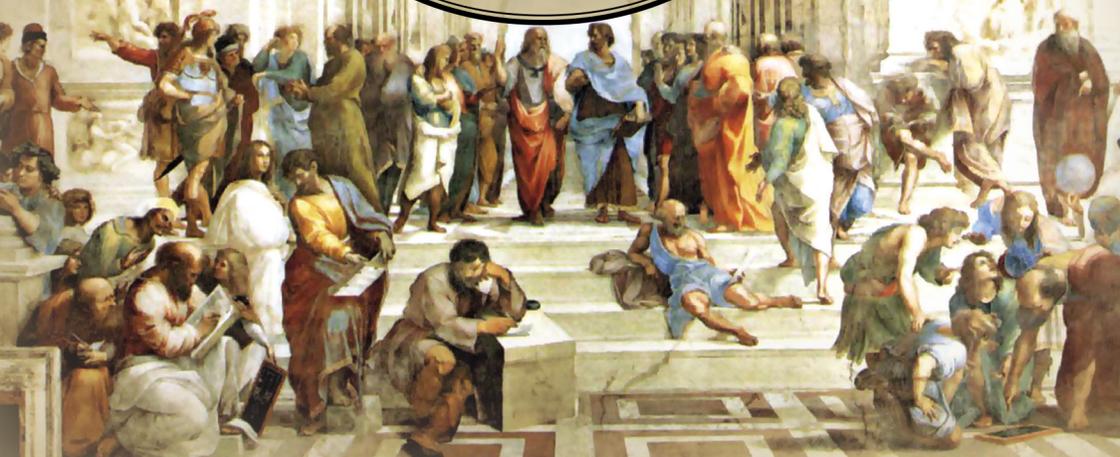


Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ

**И ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА**

*Выпуски 1/2
2023*



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
TEORIYA I ISTORIYA ISKUSSTVA
THEORY AND HISTORY OF ART

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 1/2 2023
Issue 1/2 2023

Журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук»

The journal is included in the "List of peer-reviewed scientific publications
in which the main scientific results of dissertations for the degree
of candidate of science, for the degree of doctor of science"
should be published

Издательство «БОС»
Publishing BOS

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

ISSN 2411-0795

И86 Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2023. — 424 с., ил.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2023. — 424 p., il.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

Информация об опубликованных статьях предоставляется в систему РИНЦ согласно договору № 26-02/2021 от 2 февраля 2021 г. с ООО «Научная электронная библиотека». Подписной индекс журнала ПМ387 в каталоге «Почта России».

ISSN 2411-0795 © Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2023
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023
© Издательство «БОС», 2023
© Авторы статей, 2023

Information about published articles is provided to the RSCI system in accordance with contract No. 26-02 / 2021 dated February 2, 2021 with Scientific Electronic Library LLC. Subscription index of the magazine is PM387 in the Russian Post catalog.

ISSN 2411-0795 © House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2023
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2023
© Publishing house BOS, 2023
© Authors of articles, 2023

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 1/2

Издательство «БОС»
2023

Лободанов Александр Павлович

доктор филологических наук, профессор (ВАК РФ), академик Академии наук Болонского института (Италия), действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания), декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства, председатель ФУМО РФ по направлению «Искусствоведение» (главный редактор)

Кошаев Владимир Борисович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (заместитель главного редактора)

Стеклова Ирина Алексеевна

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (ответственный секретарь)

Барабаш Наталия Александровна

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Брумфилд Уильям Крафт

PhD, профессор университета Тулейн (США), почетный член Российской Академии художеств, приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ван Ювэй

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), профессор факультета искусств Университета Лишуй (КНР), приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Феодосьевна

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Гардзонио Стефано

PhD, профессор Пизанского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Гергиева Лариса Абисаловна

народная артистка Российской Федерации, художественный руководитель Северо-Осетинского государственного театра оперы и балета, художественный руководитель «Академии молодых певцов» Мариинского театра

Даниленко Борис Олегович

кандидат богословия (Московская духовная академия), Dr. phil. (Universität Wien), протоиерей, директор «Архива славянской письменности и печати», приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Зенкин Константин Владимирович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), проректор по научной работе МГК имени П.И. Чайковского

Ли Цзяньфу

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), Liupanshui Normal University (КНР), доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лоруссо Сальваторе

PhD, заслуженный профессор Болонского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Рыжинский Александр Сергеевич

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), ректор РАМ имени Гнесиных

Савельев Юрий Ростиславович

доктор искусствоведения (ВАК РФ), PhD истории искусства Университета г. Малаги (Испания), академик Российской Академии художеств, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Российской Академии художеств

Швидковский Дмитрий Олегович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), академик Российской Академии архитектуры (президент), академик Российской Академии художеств, ректор Московского архитектурного института (государственная академия)

Lobodanov Alexander Pavlovich

Doctor of Philology, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Academician of the Academy of Sciences of the Bologna Institute (Italy), Full Member of the Academy of Sciences and Higher Education (Great Britain), Dean of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Chairman of the FUMO RF in the direction of "Art History" (editor-in-chief)

Koshaev Vladimir Borisovich

Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (deputy editor-in-chief)

Steklova Irina Alekseevna

Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (executive secretary)

Barabash Natalia Aleksandrovna

Doctor of Art History, Professor

Brumfield William Craft

PhD, professor at Tulane University (USA), honorary member of the Russian Academy of Arts, visiting professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Wang Yuwei

Ph.D. of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor of the Faculty of Arts at the Lishui University (PRC), visiting Associate Professor of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University

Vladyshevskaya Tatyana Feodosyevna

Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Gardzonio Stefano

PhD, Professor at the State University of Pisa (Italy), visiting Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Gergieva Larisa Abisalovna

People's Artist of the Russian Federation, Artistic Director of the North Ossetian State Opera and Ballet Theater, Artistic Director of the Mariinsky Academy of Young Singers

Danilenko Boris Olegovich

PhD in Theology (Moscow Theological Academy), Dr. phil. (Universität Wien), archpriest, director of the "Archive of Slavic Written Language and Printing", visiting professor at the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University

Zenkin Konstantin Vladimirovich

Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Pro-Rector for Research, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky

Li Jianfu

PhD of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Liupanshui Normal University (PRC), Associate Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Lorusso Salvatore

PhD, Professor Emeritus of the State University of Bologna (Italy), visiting Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University

Ryzhinsky Alexander Sergeevich

Doctor of Arts, professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), rector of the Gnesins Russian Academy of Music

Saveliev Yuri Rostislavovich

Doctor of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), PhD in History of Art at the University of Malaga (Spain), Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, academician of the Russian Academy of Arts

Shvidkovsky Dmitry Olegovich

Doctor of Arts, Professor (VAK RF), Academician of the Russian Academy of Architecture (President), Academician of the Russian Academy of Arts, Rector of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

<i>А.П. Лободанов</i> Леонардо да Винчи сценограф (часть четвертая «Сказание об Орфее»)	10
<i>В.Б. Кошаев</i> Канонические конвенции в истории искусства. Морф и морфема	39
<i>Е.А. Корицунова</i> Доклады С.Н. Дурылина в ГАХН о литературе и живописи: интермедиаальный аспект.....	72
<i>А.В. Трещалина</i> Исторические аспекты появления православия на Ладожских островах Валаам и Коневец	88
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА	
<i>Н.А. Марченко, Е.В. Яйленко</i> Тициан. «Коронование терновым венцом». Эволюция творческого метода художника и его место в контексте эстетической теории эпохи Возрождения.....	114
<i>Ю.Ю. Богомолова</i> Женщина с алебастровым сосудом. К иконографии Марии Магдалины	146
<i>И.В. Глазов</i> Романтическая аллегория и русский пейзаж раннего символизма на примере творчества М.В. Нестерова.....	177
<i>И. А. Стеклова, Тан Хайтянь</i> Фактор влияния Василия Кандинского в становлении абстрактного экспрессионизма в Китае	191

<i>А.Ю. Королева</i> Рецепция классики в живописи новой вещественности	214
<i>М.А. Политова</i> Исторические тенденции использования материалов в ювелирных украшениях	230
<i>О.Д. Бубновене</i> Факторы художественного образа костюма обских угров. Методы научной реконструкции и репликации	257
<i>И. А. Стеклова, Цао Хэ</i> Благопожелательная нефритовая миниатюра в Китае: символика и типология.....	281
<i>Чжао Синьсинь</i> Особенности обучения китайских студентов изобразительному искусству.....	306
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>Г.В. Заднепровская</i> Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры.....	315
<i>Ф.Ю. Богданов</i> «...Оригинальный и, вероятно, единственный в русской литературе писатель-песенник»	360
<i>Кэ Мэйли</i> Фортепианная миниатюра в творчестве Э.В. Денисова.....	387
ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>Е.Н. Шелухина</i> И.Л. Андроников и традиции Московского художественного театра.....	403
Сведения об авторах	415
Информация для авторов.....	417

Content

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART

<i>A.P. Lobodanov</i> Leonardo da Vinci stage designer (<i>part four "The Tale of Orpheus"</i>).....	11
<i>V. B. Koshaev</i> Canonical conventions in the history of art. Morph and morpheme.....	40
<i>E.A. Korshunova</i> Reports by S.N. Durylin in the State Academy of Arts on Literature and Painting: an Intermedial Aspect	73
<i>A.V. Treschalina</i> Historical Aspects of the Appearance of Orthodoxy on the Ladoga Islands of Va-laam and Konevets.....	88
FINE, ARTS AND CRAFTS AND ARCHITECTURE	
<i>N.A. Marchenko, E.V. Yaylenko</i> Titian. "Coronation with Thorns". The evolution of the artist's creative method and its place in the context of the aesthetic theory of the Renaissance	115
<i>Yu. Yu Bogomolova</i> Woman with an alabaster vessel. To the Iconography of Mary Magdalene.....	147
<i>I.V. Glazov</i> Romantic allegory and Russian landscape of early symbolism on the example of M.V. Nesterov.....	177
<i>I.A. Steklova, Tang Haitian</i> Wassily Kandinsky's Influence Factor in the Formation of Abstract Expressionism in China.....	192
<i>A.Yu. Koroleva</i> Reception of the classics in the painting of the new materiality	215

<i>M.A. Politova</i> Historical trends in the use of materials in jewelry.....	230
<i>O.D. Bubnovene</i> Factors of the artistic image of the costume of the Ob Ugrians. Methods of scientific reconstruction and replication	258
<i>I.A. Steklova, Cao He</i> Auspicious Jade Miniature in China: Symbolism and Typology	282
<i>Zhao Xinxin</i> Peculiarities of teaching fine arts to Chinese students	306
MUSICAL ART	
<i>G.V. Zadneprovskaya</i> Domestic opera-remake in the context of modern culture.....	316
<i>F.Yu. Bogdanov</i> "... An original and probably the only songwriter in Russian literature"	361
<i>Ke Meili</i> Piano miniature in the work of E.V. Denisova.....	387
THEATRICAL ART	
<i>E.N. Shelukhina</i> I.L. Andronikov and the traditions of the Moscow Art Theater	404
Authors list.....	415
Information for authors	417

Теория и история культуры и искусства

УДК 739
ББК 85.12

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ СЦЕНОГРАФ

(часть четвертая: «Сказание об Орфее»)

А.П. ЛОБОДАНОВ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
(факультет искусств)
125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3/1; Россия
E-mail: alobodanov@inbox.ru

Статья продолжает исследование малоизвестного феномена творчества Леонардо да Винчи — его инновационных работ в области сценографии. В четвертой части анализируются в историко-текстологическом и искусствоведческом аспектах рукописные и иконографические материалы Леонардо к предполагаемой миланской постановке «Сказания об Орфее» на текст пасторальной драмы А. Полициано. Автор обращается к анализу рисунков Леонардо, фрагментов его записных тетрадей, относящихся к разработке сценического пространства, сценических механизмов и сценической пластики этой возможной постановки.

Автор базируется на методологии комплексного текстового, иконографического и искусствоведческого анализа, что позволяет глубже показать историческое значение и место сценографических работ Леонардо да Винчи в культуре Высокого Возрождения, в становлении и развитии комплексной сценографии как знакового ансамбля.

Автор приходит к выводу, что сценография «Орфея» — ключевой этап эволюции сценографического мышления Леонардо. Конструктивная организация игрового пространства, воплощенная в постановке «Орфея», преобразила не только все предшествовавшие типы конструктивно-декорационного оформления игровой площадки — **агрегатный** и **симультаный**, но и предварило новый путь развития европейской сценографии — **пространственно-временное восприятие театрального представления**.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, Анджело Полициано, Карл Амбуазский, сценограф, комплексная сценография, знаковый ансамбль, сценическое пространство, сценическая машинерия, сценическая пластика, пространственно-временной тип восприятия игрового пространства, рисунки Леонардо.

LEONARDO DA VINCI IS A SET DESIGNER

(part four: «La Fabula di Orfeo»)

A.P. LOBODANOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article continues the study of the little-known phenomenon of Leonardo da Vinci's creativity — his innovative works in the field of scenography. In the fourth part, Leonardo's handwritten and iconographic materials for the proposed Milan production of «La Fabula di Orfeo» on the text of the pastoral drama by A. Poliziano are analyzed in historical, textual and art criticism aspects. The author turns to the analysis of Leonardo's drawings, fragments of his notebooks related to the development of stage space, stage mechanisms and stage plasticity of this possible production.

The author is based on the methodology of complex textual, iconographic and art criticism analysis, which makes it possible to show more deeply the historical significance and place of Leonardo da Vinci's scenographic works in the culture of the High Renaissance, in the formation and development of complex scenography as an iconic ensemble.

The author comes to the conclusion that the scenography of «Orfeo» is a key stage in the evolution of Leonardo's scenographic thinking. The constructive organization of the game space, embodied in the production of «Orfeo», transformed not only all the previous types of constructive and decorative design of the playground — aggregate and simultaneous, but also foreshadowed a new path of development of European scenography — the spatial and temporal perception of theatrical performance.

Key words: Leonardo da Vinci, Angelo Poliziano, Charles d'Amboise, set designer, complex scenography, iconic ensemble, stage space, stage machinery, stage plastic, space-time type of perception of the playing space, Leonardo's drawings.

Постановка «Сказания об Орфее» (*La Fabula di Orfeo*) на текст пасторальной драмы выдающегося флорентинского поэта Анджело Полициано (1454–1494), первой пьесы для театра на

народном языке в итальянской драматургии (1490), могла быть осуществлена Леонардо в Милане между 1506–1508 гг. Однако мы не располагаем ни точной датой представления, ни прямыми свидетельствами участия да Винчи в его сценографии, ни даже уверенностью, что этот спектакль состоялся — не сохранилось ни малейших откликов на эту работу винчианца. Все, что исследователи относят к этой постановке, основывается на анализе инженерных рисунков в сочетании с декорационными эскизами Леонардо, сохранившихся на трех листах из его записных тетрадей (рисунки 1, 3, 6), да двух набросках фигур, изображенных в танце (рисунок 11) и в порывистом движении, стремительном беге, ассоциируемые с эпизодом бегства главной героини нимфы Эвридики от преследований пастуха Аристея, по сюжету Полициано (рисунки 8, 10).

Паоло Джовио назвал да Винчи «большим изобретателем <...> разного рода развлечений, в частности, в области театра, музыки и пения» [11, с. 1428] (здесь и дальше переводы иноязычных текстов, кроме указанных в списке литературы, выполнены автором статьи). Карло Педретти ставит это замечание Джовио в связь с миланской постановкой «Орфея» на том основании, что знакомство двух людей состоялось, по всей видимости, в период между 1508–1510 гг.

Анализ упомянутых рисунков Леонардо позволяет предположить, что в этой работе великого мастера, как и в предыдущих его постановках [4, с. 12–45; 5, с. 27–49; 6, с. 53–83], сплелись воедино сценографическая и конструктивно-техническая мысль. Иконографический материал показывает, что наиболее зрелищной частью спектакля, постановка которого *per forza* потребовала от мастера разработки инновационного сценического оборудования, было изображение ада — подземного царства Плутона («рая Плутона»), в чем сказалось — в сценографическом аспекте — обращение Леонардо к традициям *rappresentazioni sacre*, а в инженерно-техническом — усовершенствование, надо полагать, для сцены конструкции подъемного механизма, уже спроектированной им системы подъема и спуска в функционировании больших землеройных

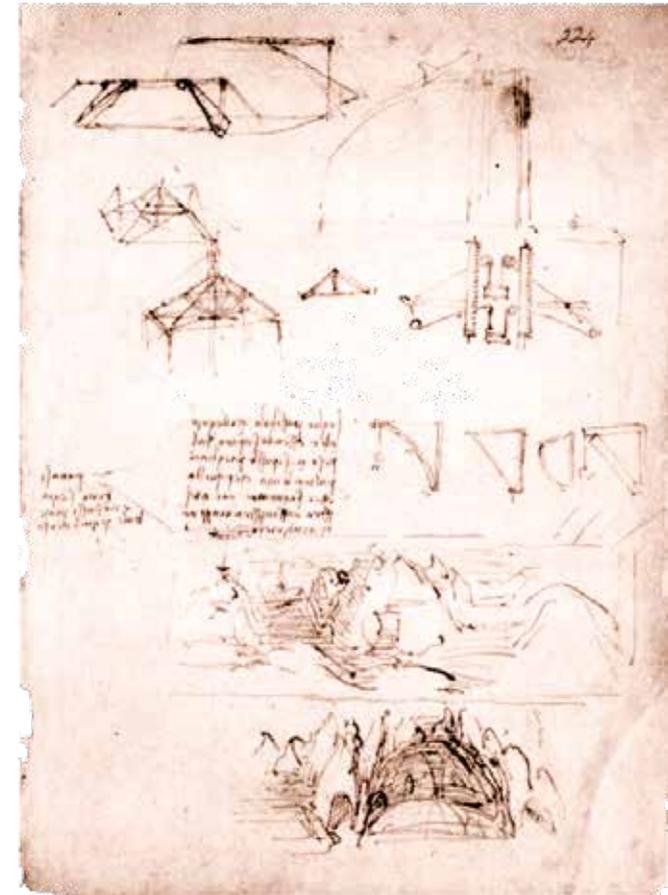


Рисунок 1 — Леонардо да Винчи. Рисунок технических приспособлений и эскизов сценического пространства для постановки «Орфея». ≈1506–1508. Перо и чернила. [Ar. 224 r]

машин, предназначавшихся для подъема и транспортировки грунта в работах по расширению Арно в 1503 г. [Atl. 3 r / 1 v.a].

Был показан спектакль или нет — несомненно, что для постановки «Орфея» Леонардо сконструировал сложный для своего времени подвижный сценический механизм, ставший

выдающимся техническим достижением в истории европейского театра. Три собственноручных наброска конструктивно-декорационного оформления сцены позволяют представить, что основой декорации к «Орфею» была гора на фоне холмистой местности с пересекающими ее тропинками, возможно ручьями (что предполагалось по драме Полициано); в чреве горы скрыта каверна, имеющая посредине что-то наподобие большого разъема (рисунок 2).



Рисунок 2 — Фрагмент листа [Ar. 224 r] с изображением пещеры

Вслед за К. Педретти, давшим описание относящихся к постановке «Орфея» двух листов (рисунки 1, 3) и предложившим их толкование, исследователи единодушно полагают, что ошеломивший зрителей эффект состоял в том, что это была «открывающаяся гора» (*un monte che s'apre* — как назовет ее сам Леонардо). Сценический прием выполнялся благодаря использованию противовесов и подъемника: гора открывалась, и из преисподней появлялся Плутон. Рассматривая нижний набросок на рисунке Леонардо [Ar. 224 r] (рисунок 4), можно ясно видеть два портика, обрамляющих гору; они тракуются как отверстия, своего рода сообщающиеся ниши, соединяющие сцену с кулисами.

В связи с толкованием технических приемов для приведения в действие сценического оборудования в постановке «Орфея» обращает на себя внимание так называемый театральный лист Леонардо (рисунок 3). Рисунок в нижней части этого листа как бы продолжает разработку темы «открывающейся

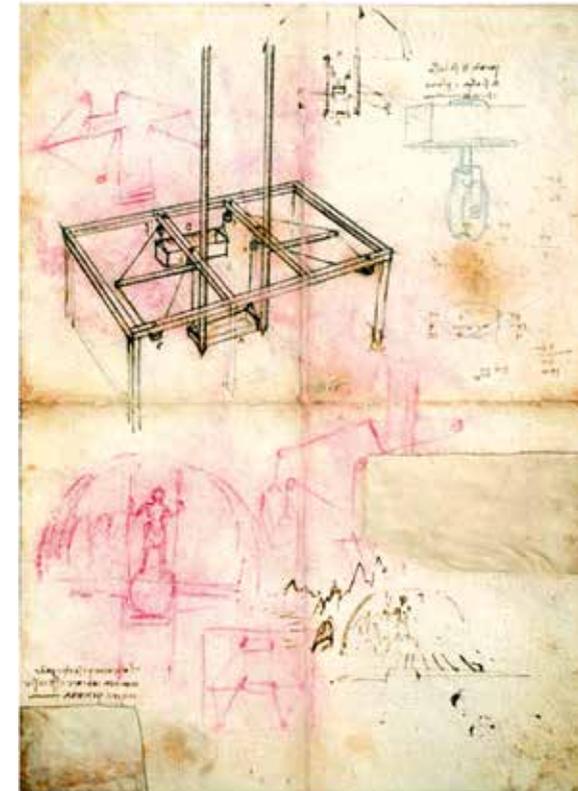


Рисунок 3 — Леонардо да Винчи.

Так называемый театральный лист, опубликованный К. Педретти в 1999 г. и датируемый им $\approx 1506-1513$.

Ранее входил в состав Атлантического кодекса. Тушь и красный мел. Лос-Анджелес; Лампореккьо.

Фонд Россаны и Карло Педретти.

Приводится по открытым источникам

горы» в повторяющихся деталях ее абриса. Здесь в проеме каверны обозначена фигура Плутона и рядом красным мелом та же фигура показана стоящей на подъемном механизме (рисунок 5).



Рисунок 4 — Фрагмент листа [Ar. 224 r]

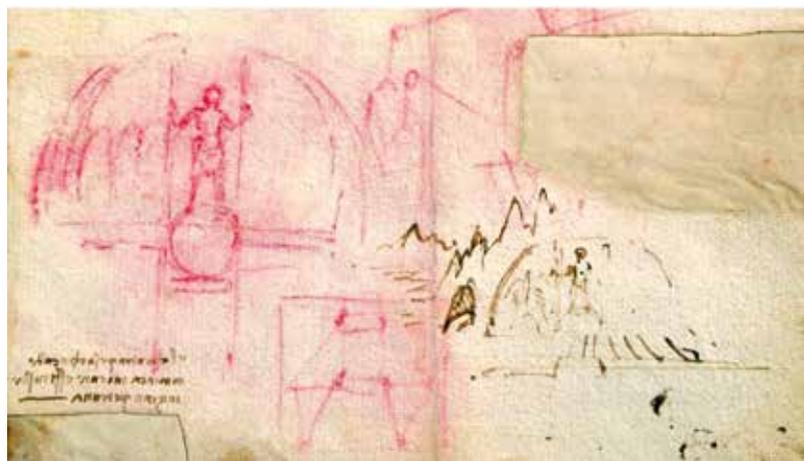


Рисунок 5 — Фрагмент «театрального листа»

В левом нижнем углу «театрального листа» читаются строчки, объясняющие, по всей видимости, действие изображенного вверху листа механизма: «*El contrappeso che cade comincia in niente e finisce in gran potenza*» (падающий противовес изначально ничто (не имеет силы. — *А. Л.*), а кончается великой силой). Запись в правой верхней части листа поясняет, что это — механизм для вертикального подъема; имеет в основе платформу с боковыми опорами; приводится в действие устройством, позволяющим ей подниматься и опускаться благодаря

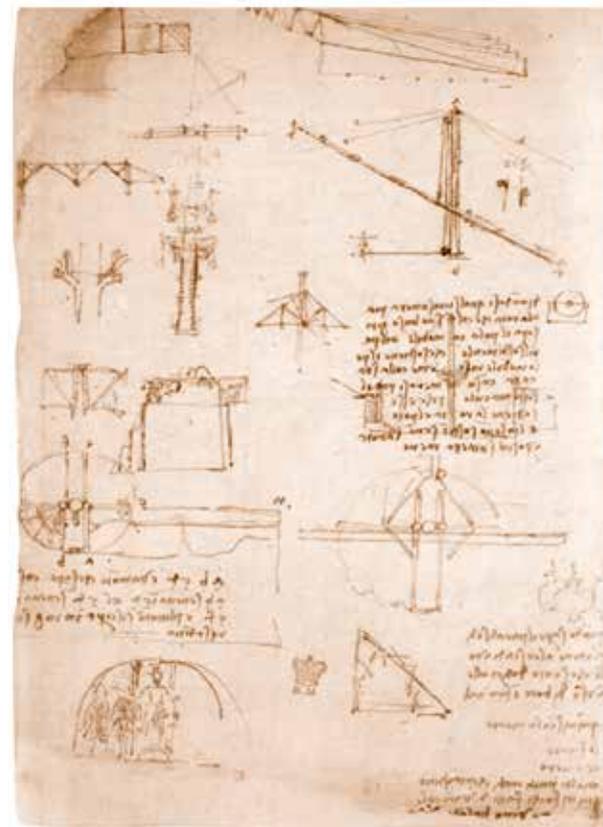


Рисунок 6 — Леонардо да Винчи.
Рисунки и записи для монтажа и устройства сцены
для представления «Орфея». ≈1506–1508. [Ar. 231 v]

балласту, расположенному на нижнем конце, с которым механизм связан шкивами и тяговыми канатами. По убедительному мнению Педретти, листы кодекса Арандела [Ar. 224 r] и «театральный лист» до их разъединения следовали в записной тетради один за другим: первый содержал два наброска «открывающейся горы», второй — схему подъемного механизма, позволявшего Плутону появляться на сцене в момент, когда гора открывается; запись вверху справа на «театральном листе»

гласит: «*Quando B s'abassa A si alza e Pluton esce in H*» (когда В опускается, А поднимается и Плутон появляется в H). И дальше: «*ABCD è un monte che s'apre così: AB se ne va in CD, e 'l CD se ne va in EF, e Pluton si scopre in G sua residenza*».

К проработке сценографии «Орфея» принято относить и третий лист из кодекса Арандела [Ar. 231 v], заполненный в тот же период времени, что и два упомянутых выше. Он содержит записи, чертежи механизмов и рисунки монтажа и устройства сцены для представления «Орфея» (рисунок 6). В левом нижнем углу [Ar. 231 v] также обозначен абрис горы с уже появившейся и стоящей во весь рост фигурой Плутона (рисунок 7).



Рисунок 7 — Фрагмент листа [Ar. 231 v]

Запись Леонардо на этом листе гласит: «*Quando si apre il paradiso di Plutone allor sian diavoli che sonino dodici olle a uso di boce infernali; quivi sia la morte, le furie, cerbero, molti putti nudi che che pianghino, quivi fochi fatti di vari colori movino ballando*» (Когда Рай Плутона откроется, пусть там будут дьяволы с низкими адскими голосами. Здесь будут Смерть и Фурии, Цербер, множество обнаженных плачущих *putti*; и живое пламя разных

цветов... пляшущее вокруг них). Не будет преувеличением сравнить описание, содержащееся в этих строках, с изображением обнаженных фигур, полулежащих и в движении, на рисунке Леонардо [RL 12708 г] (рисунок 8).



Рисунок 8 — Леонардо да Винчи.
Эвридика, преследуемая Аристеом (?). ≈ 1508.
Виндзор. Королевская коллекция. RL 12708 г.

Лист с этим рисунком, как установил К. Педретти, входил ранее в Атлантический кодекс; исходя из анализа соседствовавших с этим рисунком листов *Атлантического*, исследователь предложил датировку ≈ 1508 г. Педретти усматривает единое ритмическое движение фигур на рисунке Леонардо с ксилографией к первому изданию «Сказания об Орфее» А. Полициано 1494 г. (рисунок 9), словно иллюстрирующему слова Аристея:

Зачем, полна испуга,
Бежишь ты от любви?
Ты сердце мне и жизнь, тобой живу я <...>
О девушка! Летучий бег сдержи ты!

Коль тщетны все усилья,
И зову ты не рада, —
Преследовать мне надо!

Здесь и дальше
перевод С.В. Шервинского



Рисунок 9 — Неизвестный автор. Аристей преследует Эвридику.
Гравюра на дереве для первого издания «Сказания об Орфее»
А. Полициано. Болонья, 1494

Из приведенной выше записи [Ar. 231 v] следует, что в постановке предполагалось задействовать и соответствующие световые и шумовые эффекты, в частности, так называемые *олле* — акустические сосуды, отверстия которых туго затягивались, наподобие барабана, пергаменом, тонкой мембраной, приводившейся в колебание протянутой по центру струной. Была ли эта постановка воплощена на сцене или нет, замысел Леонардо гениален: эти скудные строки словно проводят перед взором наглядные кадры задуманной мастером сцены в раю Плутона:

«дьяволы», о которых пишет Леонардо («играющие дьяволы»), должны были составлять «свиту» Плутона в его подземном царстве и, приводя в колебание струны олле, производить эффект «адских голосов» (*boce infernali*). Мастер обозначает и другие персонажи, которые, надо полагать, должны были дополнять общий эмоциональный эффект жуткой картины адского подземелья: фигура, символизирующая смерть, неперенный мифический Цербер и фурии.

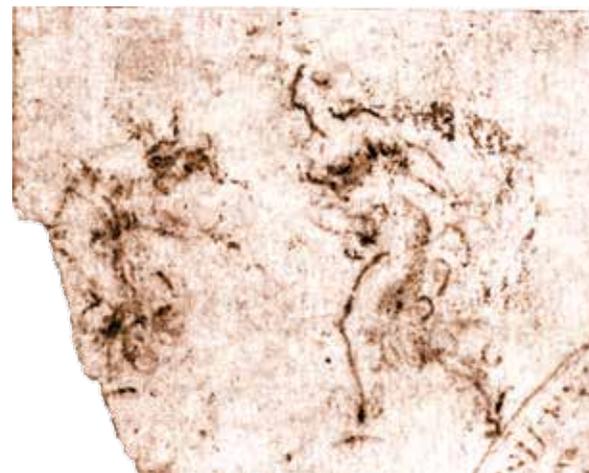


Рисунок 10 — Леонардо да Винчи. Бегущая (убегающая?)
женщина. Венеция. Галерея Академии изящных искусств.
Рисунок № 258

Несомненно, что эта сцена «в Раю Плутона» была развернутой впечатляющей пантомимой, поскольку в тексте Полициано нет речевого наполнения этих фантазмагорий. А, учитывая архитектуру сценографических построений Леонардо, неотъемлемой частью которого, как мы видели на примерах его предыдущих постановочных работ, были хореографические части, фурии, по всей видимости, представляли пластические движения в форме танцевальных номеров.

С рисунком Леонардо [RL 12708 г] (рисунок 8) ассоциируется эпизод бегства Эвридики, преследуемой Аристеом (рисунок 10), — момент, когда юная дева была смертельно укушена змеей в Темпейской долине. Если это так, то представленное действие было полно динамизма и, по всей видимости, включало хореографические фрагменты: исполнение танцев или пластических движений в сопровождении *canzoni balla*, «песен для танцев» — жанра, не чуждого поэтическому творчеству Полициано.

Несомненно, музыкальный контент спектакля включал и пение, и игру на музыкальных инструментах, сопровождавших вокальные и танцевальные номера. Исследователи охотно обращают внимание на одну из дидаскалий поэмы Полициано, где автор указывает:

Орфей на вершине горы поет под аккомпанемент лиры (мессер Баччо Уголино пел в честь кардинала Мантуанского), пока не прерывает его пастух, возвещающий о смерти Эвридики.



Рисунок 11 — Леонардо да Винчи. Девушки в танце (вакханки?).
≈ 1515 (?) [11, с. 449, № 404].
Перо и чернила. Венеция, галерея Академии. Инв. № 233

Баччо Уголино, исполнитель роли Орфея в мантуанском представлении «Орфея» 1480 г., — известный в свое время певец-импровизатор давал образ Орфея, конечно, в соответствии с мифологической, а затем и иконографической традицией, аккомпанируя себе на лире да браччо [3, с. 16–21].

С рисунком Леонардо, хранящимся в галерее Академии изящных искусств в Венеции (рисунок 11), исследователи последних лет, условно конечно, но соотносят сцену вакханок из финала «Сказания об Орфее»:

*Песнь запойте оглушительно!
Пить и петь мне впереди! <...>
Вакхом смутный ум встревожен.
Вон кружится та гора.
В хоровод пора, пора!
Всем вертеться, нам и мне.
Всем, о Вакх, вослед тебе! <...>
В буйной пляске бубны мчите!*



Рисунок 12 — Пляшущие менада и сатир. 27 г. до н. э. — 68 г. н. э.
Терракотовый барельеф. Рим. Нью-Йорк, Метрополитен-музей



Рисунок 13 — Танцующие фавны и вакханка.
Эллинистический барельеф I века до н.э.
Реконструкция. Оригинал — Париж, Лувр

Что в этом рисунке могло бы ассоциироваться с темой «Орфея», что из этого рисунка ясно? В интересующем нас сценографическом аспекте не многое: передача идеи пластического движения, но не самого танца, могущего напоминать хореографические позы, принятые в эпоху Леонардо. Изображение фигур в легких облачениях выполнено, скорее, в манере, свойственной изображениям танцующих менад и фавнов в античных иконографических образцах (рисунки 12, 13).

Отведенная назад нога, соединенные вверху в парном движении руки, порывистое движение корпуса танцующих на рисунке Леонардо — скорее, иконографический топос эпохи: см. и ср. группу на картине Боттичелли «Весна» 1482–1483 гг. (рисунок 14) или группу на картине Андреа Мантенья «Марс и Венера, или Парнас» 1497 г. (рисунок 15). На рисунке мы не найдем обозначения формы известных и (или) популярных в эту эпоху танцев, например, круговых (хороводных) или «в цепочку» (русский «ручеек»), как на многих средневековых миниатюрах или в литературных описаниях (например, в «Декамероне» Боккаччо); не найдем и позировок *épaulement* или *effacé croisé*, как, например, в античных фигурах менад, известных по римским копиям из Дрезденской галереи (рисунок 16), и др.



Рисунок 14 — Сандро Боттичелли. Весна. 1482–1483.
Флоренция, Галерея Уффици

Единственное, что можно было бы ассоциировать с пластическими позы бальной хореографии второй половины XV — первой половины XVI вв., — это движение, которое Туано Арбо (родившийся в год смерти Леонардо) позднее обозначит как *ruade*: «тело танцора опирается на одну ногу, другую он приподнимает, отводя назад»; на рисунке № 233 (рисунок 11) — *ruade gauche* — «когда левая нога отводится назад» [1, с. 92]. На приведенных иллюстрациях античных барельефов видно, что движение *ruade* было издавна свойственно танцевальной пластике и ее изображениям.



Рисунок 15 — Андреа Мантенья. Марс и Венера, или Парнас. 1497. Париж, Лувр



Рисунок 16 — Скульптурные фигурки менад. Римские копии. Дрезденская картинная галерея

Темой рисунка да Винчи не является какой-либо мифологический сюжет: здесь воплощена мысль о свободном пространственном движении дев, беззаветно отдающихся сладостным интонациям танца. И вместе с тем удивительная — гениальная — динамика рисунка Леонардо такова, что словно слышно, как изображенное танцевальное движение сопровождается музыкой: танцевали под инструментальную музыку и (или) пение. Рисунок традиционно датируется ≈ 1515 г. [14, с. 449]; соотносился ли он со временем подготовки сценографии «Орфея», судить затруднительно; в сравнении с изображениями конца кватроченто — начала чинквеченто (вспомним и «Три грации» Рафаэля), ясно одно: этот рисунок есть обобщенная вдохновенная мысль о пластике движения, возможно, танцевального. И вспомним Вазари, который, описывая обольстительную наружность и манеры Леонардо, отмечал его природную грацию, более чем бесконечную в каждом его движении.

На верхнем эскизе листа [Ar. 224 г] (рисунок 2) обращает на себя внимание пригорок на переднем плане слева, на котором ясно различается некое «колоннообразное сооружение» с высоким основанием, доведенное до верхнего предела сцены. Педретти предполагает, что это то самое место, где начинается действие спектакля — появление вестника (как в античной традиции) или ангела (как в *rappresentazioni sacre*); в данном случае — Меркурия, «резюмирующего» фабулу предстоящего представления:

*Молчанье, слушайте, сын Аполлона,
Пастух, носивший имя Аристея,
Жил, и сжигаем страстью неуклонно
Был к Эвридике он, к жене Орфея.
Когда он гнался раз за ней влюбленно,
Жестокая судьба свершилась с нею:
Вблизи воды в нее вонзилось жало
Змеи, и мертвая она упала.*

*И пеньем взял ее Орфей из Ада,
Но не сдержал завета рокового,
Не мог остановить несчастный взгляда,
И от него ее отторгли снова.
И он, решив, что так любить не надо,
От жен лишился бытия земного.*

Зрелищная машинерия «Орфея» послужила, надо полагать, воплощению другой сценографической новации Леонардо — приема поворота сцены: вращаясь вокруг центральной оси, «открывавшаяся гора» (рисунок 17) превращалась то в пещеру, то в «ад», раскрывая внутри себя «рай Плутона» — подземный мир, где была заключена Эвридика. В развитии действия переход от одной сцены к другой происходил благодаря повороту центрального массива горы (выполненного из картона), оставляя видимыми зрителю боковые декорации с элементами перспективы.

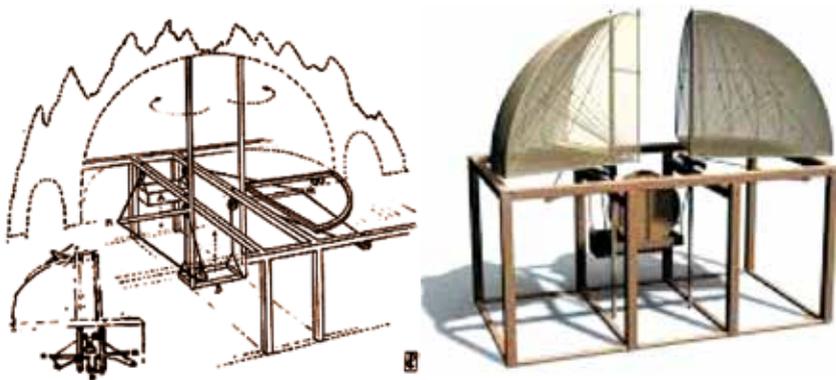


Рисунок 17 — Слева: Карло Педретти.

Схема сценического механизма «открывающейся горы»,
выполненная по рисункам Леонардо.

Справа: макет сценического механизма «открывающейся горы»,
представленный на выставке во Флоренции 20.11–15.12.2015

В связи с этим обращает на себя внимание рисунок Леонардо из Мадридского кодекса [*Mad. I 110 r*] (рисунок 18), на котором дан графический проект вращающегося двойного театра Куриона на Марсовом поле в Риме — с круговым сценическим механизмом, объединяющим два полукруглых театра в один амфитеатр, о котором мы знаем из описания Плиния Старшего.

Он [Курион] соорудил вплотную друг к другу два обширнейших театра из дерева, каждый из которых держался на вращающейся на оси уравновешенной плоскости, и после того как кончалось дополуденное представление зрелищ в обоих театрах, обращенных сценами в противоположенные стороны, чтобы не заглушать друг друга, он, вмиг повернув их, причем после первых дней, как известно, даже с некоторыми сидевшими, и сомкнув их углы между собой, превращал амфитеатр и устраивал сражение гладиаторов, вода по кругу скорее сам нанявшийся римский народ [7, с. 137].

Директор «Воображаемого музея Леонардо» («Il Museo ideale») во Флоренции предполагает, что эта «хитроумная модель создана для того, чтобы одновременно представлять две разные театральные постановки» [2, с. 146]; возможно, но добавим, что это — проект технической задачи Леонардо-изобретателя по созданию механизма соединения вращающихся сценических пространств, не предназначенный для конкретной реализации.

Внизу этого листа читается следующий текст, поясняющий обращение Леонардо к модели, описанной Плинием:

«Truovo apresso dalle magne opere romane essere fatto 2 anfiteatri — che si tocavano nella loro schiena, e poi, con tutto il popolo, si voltavano e si chiudevano insieme, in forma di teatro» (У великих римлян были сделаны 2 амфитеатра, касающиеся спинами, и затем, со всеми зрителями, поворачивались, и оба закрывались в форме театра).

Дальше да Винчи поясняет детали технической реализации такой формы:

«E facevano in questa forma: l'anfiteatro si moveva insino a quella catena di travi che si spicava tutta dall'anfiteatro, e s'apicava alla schiena dell'anfiteatro, quando esso si trovava in modo che quando il teatro è fatto, la catena adveste la parte p., stando apicata co'l'un delli stremi alla parte p. coll'altro stremo alla parte qhe così stanno insieme giunti e lligati. De' 2 anfiteatri che stavano in un solo polo, e poi si chiudeano, colo popolo su e ffacievano il teatro, questa tale invenzione non fu molto sottile, più difficile per la gravità, e stava come di sopra è figurato, e era il polo, e s'andavano a toccare, e così si chiudea tale teatro» [Mad. I, 110 r].

В разработке проекта и устройстве крутящейся сцены, несомненно, соединялись исследования Леонардо законов механики и их практическая проверка. Обретенный мастером прием позволял вести сценическое действие без перерывов в представлении сюжетного повествования, что обеспечивало целостность эмоционально-чувственного восприятия предложенного содержания и нарастающую силу эмоциональной реакции зрителей. Этот прием единого декорационного оформления всего сценического действия — сценографический прецедент, который спустя много столетий станет востребованным в театре, называемом нами «современным».

На листе [Ar: 231 v] (рисунок 6) читается и такая характерная пометка «здесь одеваются», свидетельствующая о продуманной Леонардо планиметрии игровой и закулисной частей сценического пространства.

Переосмысление великим мастером принципов организации игрового пространства, воплощенное в постановке «Орфея», преобразило не только все предшествовавшие типы конструктивно-декорационного оформления игровой площадки — агрегатный и симультанный, но и предварило новый путь развития европейской сценографии — пространственно-временное восприятие театрального представления.

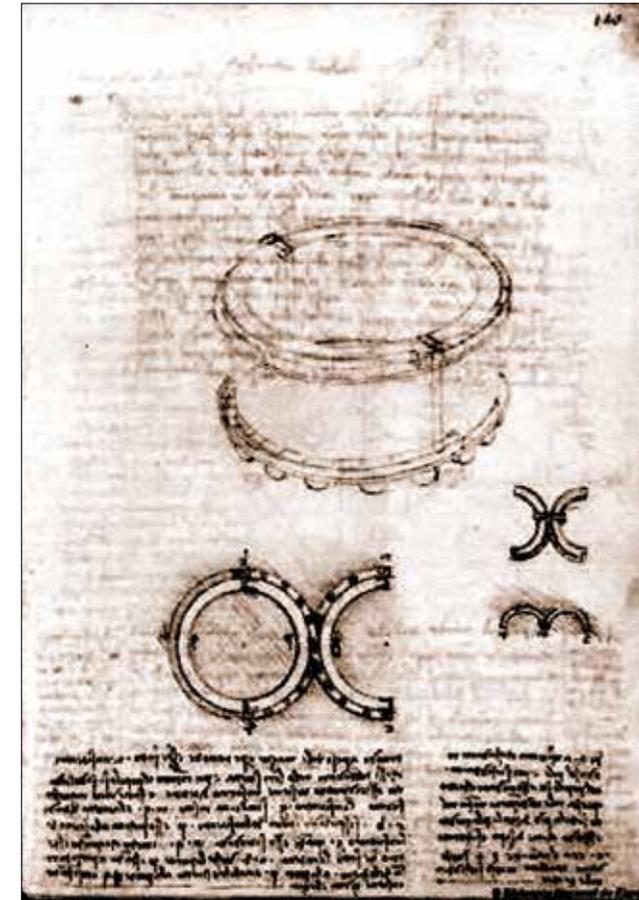


Рисунок 18 — Леонардо да Винчи.

Проект объединения двух полукруглых театров в один амфитеатр (по модели Плиния Старшего). ≈ 1496–1497.

[Mad. I 110 r]

Место проведения спектакля неизвестно. Представление, если и было дано, то состоялось, надо полагать, в одном из миланских дворцов, поскольку предположительно осуществлялось в честь французского губернатора Милана Карла Амбуазского. Обратим внимание, что ≈ 1506–1508 гг. датируется запись Леонардо об

устройстве залы для театральных представлений в проектируемой мастером загородной вилле маршала Франции [10, с. 107] (палеографический анализ рукописи позволяет соотнести эту страницу из Атлантического кодекса со временем работы над «Орфеем»):

«Праздничная зала будет расположена так, что, входя, оказываешься перед господином, а затем перед гостями; а галерея расположена так, что позволит тебе войти в зал, не проходя мимо большего количества людей, чем это желательно. С противоположенной господину стороны будет вход в зал и удобная лестница, довольно широкая, чтобы избежать, проходя, столкновения с масками, рискуя попортить их костюмы при выходе [...], толпа людей [...] с этими масками [...] эта зала [...] два сопредельных покоя [...] двойные [...] отсюда выход [...] коллекция и один выход для масок» (≈ 1506–1508. Atl. 571 r.b; 214 r.b в прежней пагинации) [12, с. 1239]. Лекса относит эту запись к миланскому представлению «Праздника Рая» [4, с. 33–43]; однако время ее занесения в тетрадь существенно отстоит от периода сценографических работ Леонардо при дворе Сфорца.

Возможно, миланский спектакль не был первым обращением Леонардо к теме Орфея. Исследователи, в частности Лекса, ассоциируют аллегорический рисунок из Кабинета рисунков Лувра (рисунок 19) с фигурой Орфея. Рисунок представляет собой сцену отражения юношей нападающих на него животных с помощью зажигательного стекла (или зеркала?). Работа датируется ≈ 1494 г. [14, с. 445], периодом увлечения Леонардо аллегорическими мотивами, воплощенными в иконографии и в сценографии, при дворе Иль Моро. Свое предположение Лекса подтверждает сопоставлением рисунка Леонардо с рисунком пола капеллы св. Доминика в Сиене, приписываемого Франческо ди Джорджо Мартини (1439–1501) и представляющего Орфея с зеркалом, окруженного животными [13, с. 57; 366–367].



Рисунок 19 — Леонардо да Винчи. Аллегорический рисунок [Животные, нападающие на человека с зажигательным стеклом в руках]. ≈ 1494. Перо, чернила по свинцовому итифту на тонированной бумаге. Париж, Лувр. Кабинет рисунков

Персонаж Орфея был еще ранее (1489) введен Леонардо в аллегорический ужин на свадебных торжествах в Тордоне [4, с. 31–32]:

«Орфей повествовал о том, что <...> он слышал о великольном брачном торжестве на аппенинских склонах и спустился, чтобы присутствовать на нем; он преподносил пойманных птиц, привлеченных мелодичным звучанием его лиры» [8, с. 276].

Литературная основа спектакля — «Сказание об Орфее» (*La Fabula di Orfeo*), или *Orphei tragædia*, Анджело Полициано, написанная в начале 1480 г. В том же году «Фабула Орфея» была

представлена во дворце герцогов Гонзага в Мантуе. Популярнейший миф об Орфее, жреце Аполлона Мусагета, и его супруге нимфе Эвридике соединяет мотивы, заимствованные из IV книги «Георгик» Вергилия и из X и XI книг «Метаморфоз» Овидия. Этот обобщенный сюжет впоследствии воплотится во многих музыкально-сценических интерпретациях, словно подтверждая пророческие слова мифического Орфея:

*I' son content che a sì dolce plectro
Si inchina la potenza del mio scettro*

Сюжет «Фабулы» не содержит драмы как таковой — скорбные излияния Орфея более напоминают музыкальные звучания изящных стихов тосканского поэта, вложенных в уста певца, чем отчаянные стенания любящего. Даже обреченный на растерзание вакханками и низвергнутый в водную пучину, несомый течением Эбро, Орфей продолжает петь и призывать Эвридику:

*О, где найду я горестные звуки,
Достойные печали несказанной?
И, тайные оплакивая муки,
Я слезы лить смогу ли беспрестанно?
Я неутешный буду жить в разлуке
И горевать до смерти долгожданной.*

Текст Полициано сплавляет различные стихотворные формы и размеры: в форме мадригала написано страстное излияние Аристея, преследующего Эвридику:

*Зачем, полна испуга,
Бежишь ты от любви?
Ты сердце мне и жизнь, тобой живу я.
Послушай, Нимфа, друга!
Послушай, в каждом слове —
Любовь. Остановись! Молю, тоскуя!
Я не медведь сердитый,
Не волк, но так тебя люблю я!*

*О девушка! Летучий бег сдержи ты!
Коль тщетны все усилья,
И зову ты не рада, —
Преследовать мне надо!
О, дай, Амор, о, дай свои мне крылья!*

В диалоге по выходе из царства Плутона Орфей и Эвридика также обмениваются мадригалами. Основной текст фабулы написан в повествовательном стиле (начальные сцены — рассказы Аристея, пастуха Монса и слуги Тирса, сцена жертвоприношения вакханок в честь Вакха). В *ottava rima* (одиннадцатистопная восьмистрочная форма), в стиле декламационного речитатива (как правило, монодийного в сопровождении лиры) написаны стенания Орфея, роли Прозерпины и Плутона; речитатив перемежается строфической формой *terzetti* в лирических эпизодах. В литературоведческих работах охотно приводятся параллели интерпретации этого мифа в «Пире» Данте [9: II 3] и, например, в «Комментариях на “Пир” Платона» Марсилио Фичино (*Commentarium in Convivium Platonis de Amore*) как великой силы поэзии, способной противостоять людскому насилию. Сам же Полициано относился к таким воззрениям гуманистов не более как к противоречивой иллюзии, такой же, как и любовь Орфея к женщине (*femminil consorzio*):

*Коль так судьба моя бесчеловечна,
Я женщины любить не буду вечно <...>
От женской же любви я был излечен,
Лишь госпожа представилась благая.
Кто речь мою отныне слушать будет,
Про женскую любовь да позабудет.
Несчастен человек, что веселится
Иль терпит из-за женщин сердца боли,
Иль из-за них свободы вдруг лишится...*

Упомянутые кодексы (тексты) Леонардо и условные сокращения

Ar. — *Кодекс Арандела*. ≈ 1478–1518. Лондон, Британский музей (Arundel MS 263). — 283 листа. Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Il “Codice Arundel 263” nella British Library / a cura di Carlo Pedretti, trascrizione diplomatica e note critiche a cura di Carlo Vecce. — Firenze: Giunti, 1998.

Atl. — *Атлантический кодекс*. ≈ 1478–1518. Милан, Амброзианская библиотека. — 1119 листов. Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Il codice atlantico della Biblioteca Ambrosiana a Milano / ed. Augusto Marinoni. 24 voll. — Firenze: Giunti, 1973–1980. 2-е изд.: Il “Codice Atlantico”, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni. 24 voll. — Firenze: Giunti, 2000.

Mad. I — *Кодекс «Мадрид I»*. ≈ 1490–1499. Мадрид, Национальная библиотека. — 192 листа. Факсимильное издание: The Manuscripts of Leonardo da Vinci at the Biblioteca Nacional of Madrid / ed. Ladislaus Reti. 5 vols. — New York, 1974.

RL — *Собрание рисунков и рукописей*. ≈ 1478–1518. Виндзор, Королевская библиотека (листы 12000–19152). Факсимильное издание: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen / ed. Kenneth Clark and Carlo Pedretti. 3 vols. — London, 1968. Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle / ed. K.D. Keele and C. Pedretti. 3 vols. — London–New York: Johnson, 1978–1980.

Список литературы

1. *Арбо, Туано*. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века / пер. с фр. Н.В. Юдалевич. — СПб. : Лань; Планета музыки, 2013.

2. *Веццоли, Алессандро*. Леонардо да Винчи и его вселенная / пер. с фр. Инны Солодковой. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2019.

3. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи музыкант // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1 / 2. — С. 10–40.

4. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи сценограф (часть первая) // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3 / 4. — С. 12–45.

5. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи сценограф (часть вторая) // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1 / 2. — С. 27–49.

6. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи сценограф (часть третья) // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 3 / 4. — С. 53–83.

7. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве / пер. с лат.; предисл. и примеч. Г.А. Тароняна. — М.: Ладомир, 1994.

8. *Calco, Tristano*. Représentation de Tortona // Lexa, Olivier. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — P. 275–278.

9. *Dante Alighieri*. Convivio // Dante Alighieri. Opere minori, v. II, tt. I–II / A cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis. — Milano; Napoli: Riccardo-Ricciardi, 1995. Указываются номер трактата, главы и параграфа.

10. *Firpo, Luigi*. Leonardo architetto e urbanista. — Torino: UTET, 1971.

11. *Giovius, Paulus* (Павел Иовий Новокомский). Fragmentum Trium Dialogorum Pauli Jovvi episcopi Nucernini. Привожу в своем переводе по: Léonard de Vinci. Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Brioiist. — Paris: Gallimard, 2019. — P. 1427–1428.

12. Léonard de Vinci. Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Brioiist. — Paris: Gallimard, 2019.

13. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019.

14. *Nathan, Johannes and Zöllner, Frank*. Leonardo da Vinci. 1452–1519. The Complete Drawings. — GmbH [GmbH, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017.

References

1. *Arbo, Tuano*. Orkezografiya [Orkezoigraphy]. Traktat ob iskusstve tancza Francii XVI veka / per. s fr. N.V. Yudalevich. Saint-Petersburg, 2013.

2. *Veczczozzi, Alessandro*. Leonardo da Vinci i ego vseennaya [Leonardo da Vinci and his universe] / per. s fr. Inny` Solod-kovoj. Moscow, 2019.

УДК 7.01
ББК -1

3. Lobodanov A.P. Leonardo da Vinchi muzykant. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2021, Issue 1/2, pp. 10–40.
4. Lobodanov A.P. Leonardo da Vinchi scenograf (chast' pervaya). *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2021, Issue 3 / 4, pp. 12–45.
5. Lobodanov A.P. Leonardo da Vinchi scenograf (chast' vtoraya). *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2022, Issue 1 / 2, pp. 27–49.
6. Lobodanov A.P. Leonardo da Vinchi scenograf (chast' tret'ya). *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2022, Issue 3 / 4, pp. 53–83.
7. Plinij Starshij. Estestvoznание. Ob iskusstve [Natural science. About art] per. s lat., predisl. i primech. G.A. Taronyana. Moscow, 1994.
8. Calco, Tristano. *Représentation de Tortona*. Lexa, Olivier. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — pp.275–278.
9. Dante Alighieri. *Convivio // Dante Alighieri. Opere minori*, v. II, tt. I–II / A cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis. Milano, Napoli, Riccardo-Ricciardi, 1995. The number of the treatise, chapter and paragraph are indicated.
10. *Firpo, Luigi*. Leonardo architetto e urbanista, Torino, UTET, 1971.
11. *Giovius, Paulus* (Pavel Iovij Novokomskij). *Fragmentum Trium Dialogorum Pauli Jovvi episcopi Nucernini*. I quote in my translation by: Léonard de Vinci. *Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Briost*, Paris, Gallimard, 2019, pp. 1427–1428.
12. Léonard de Vinci. *Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Briost*, Paris, Gal-limard, 2019.
13. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra, Paris, Les Éditions du Cerf, 2019.
14. *Nathan, Johannes and Zöllner, Frank*. Leonardo da Vinci. 1452–1519. *The Complete Drawings*, GmbH [GmbH, 2003], Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017.

КАНОНИЧЕСКИЕ КОНВЕНЦИИ В ИСТОРИИ ИСКУССТВА. МОРФ И МОРФЕМА

В.Б. КОШАЕВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: koshaev@gmail.com

Канонические конвенции — это типологические духовные синтагмы разных эпох, представленные в виде «канона / канонов», зависящих от понимания / считывания человеком образа мира, в связях и отношениях, с которым состоит человечество и частью которого человек и общество являются. В родовом отношении канон в искусстве предопределен образом референта или объектом поклонения. Канон учреждается со всей очевидностью знаменно. Но поиск тождественных канону пластических средств его раскрытия предполагает работу по выработке канонических правил. Появление нового канона происходит на сломе больших эпох и материализуется особым образом в триединстве факторов «матрицы бытия»: социальной организации общества, технологическом уровне производства, представлением о духовном, идейном содержании жизни.

Канон-«морф» в искусстве палеолита выражен преимущественно в поклонении объектам биоценоза. В мезолите, неолите и эпохе металла «морф» сменяет канон-«морфема» в виде культурного архетипа образа мироздания, в котором есть человек и сотворившая мир сущность, с которой человек связан с помощью жертвы. Такой образ мира дошел до нас в структуре языка, мифа, сказки. Он развернут по вертикали и горизонтали в уровнях надземного и подземного пространств и представлен в разных мифопоэтических моделях сотворенного мира. Эта структура сохраняется в неолите и эпоху металла, но уточняется в деталях культурного предания. Древние цивилизации сохраняют образную мифо-морфологическую контекстность Мироздания как системы, но внутри них зарождается канон-«метаморфема», в частности, авраамическая монотеистическая идея образа мира, а в ряде регионов и культур — его моническая модель, признающая существование всего одной субстанции или одного типа субстанций.

В монотеизме и монизме упраздняется идея множественности мифологических миров, соответственно меняется образ референта — им становится в одном случае личность Творца, а в другом — внеличностная,

внепространственная и вневременная «субстанция», определенная в буддизме категорией «нирвана». Прежние канонические структуры не исчезают, но они соподчинены новым законам объектного и предметного содержания образа мира. С Нового времени возникает особая модальность средневекового канона — «антропоморфема» как сциентический центр картины мира — предикатив, в котором человек признается ее интеллектуальным центром. Эта образная линия в XX столетии ложится в основание еще одной модальности — «субъекта»-канона, в результате дерзновенной попытки подсознательного конструирования образа мира, т. е. в парадигматической модели его презентации. Сегодня все канонические формы присутствуют в мировой художественной культуре.

Ключевые слова: типология искусства, канон, семиотика искусства, референт знака, образ референта, искусствоведение, художественный образ, образ мира, категория, художественная культура, самоидентификация, структура.

CANONICAL CONVENTIONS IN ART HISTORY

V. B. KOSHAEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1; Russia

Canonical conventions are typological spiritual syntagmas of different epochs and presented in the form of "canon / canons", depending on the understanding / reading of the Image of the World by a person, in connections and relations with which he and humanity are, and part of which he and society are. In a generic sense, the Canon in art is characterized by the image of a referent or an object of worship. The canon is established with all the obviousness of the banner. This happens at the turn of great epochs and materializes in a special way in the trinity of factors of the "matrix of being": the social organization of society, the technological level of production, the idea of the spiritual, ideological content of life.

The canon-"morph" in the art of the Paleolithic is expressed mainly in the worship of objects of the biocenosis. In the Mesolithic, Neolithic and Metal Ages, "morph" replaces the canon "morpheme" in the form of a cultural archetype of the Image of the Universe, in which there is a person and an entity that created the world, with which a person is connected with the help of a sacrifice. Such an Image of the World has come down to us in the structure of language, myth, fairy tale. It is deployed vertically and horizontally in the levels of aboveground and underground space and is presented in various mythopoetic models of the created world. This structure persists into the Neolithic and Metal Ages, but is refined in the details

of cultural lore. Ancient civilizations preserve the figurative mytho-morphological context of the Universe as a system, but within them a canon-"metamorpheme" is born, in particular, the Abrahamic monotheistic idea of the Image of the World, and in a number of regions and cultures its monastic model, recognizing the existence of only one substance or one type of substances.

In monotheism and monism, the idea of a plurality of mythological worlds is abolished, and the image of the referent changes accordingly - in one case it becomes the Personality of the Creator, and in the other, it becomes an extra-personal, extra-spatial and timeless "substance", defined in Buddhism by the category "nirvana". The former canonical structures do not disappear, but they are subordinated to the new laws of the objective and subject content of the Image of the World. Since the New Age, a special modality of the medieval canon has arisen — the "anthropomorpheme" as the scientific center of the Picture of the World — a predicate in which a person is recognized as its intellectual center. This figurative line in the 20th century forms the basis of another predicative — the "subject"-canon, a marker of a daring attempt at the subconscious construction of the Image of the World, that is, in the paradigmatic model of its presentation. Today, all canonical forms are present in world culture.

Key words: *typology of art, canon, semiotics of art, sign referent, referent image, art history, artistic image, Image of the World, category, artistic culture, self-identification, structure.*

Материалы двух предыдущих статей в «Теории и история искусства» «Форма» [6] и «Форма. Семиотические интенции искусствоведения» [7] касались вопроса того, как начиная с античности формируется представление о художественном значении категории «форма». Теперь важно уточнить типологические тенденции формы в искусстве на основе изменения канонических основ образной системы, собственно культурологических конвенций определенной эпохи: *морф; морфема; метаморфема; антропоморфема; субъект-канон* как типологических маркеров образа мира от палеолита до настоящего времени. Важно сказать, что в каждую эпоху (верхний палеолит, послеледниковый период, Средневековье, Новое время и XX — начало XXI вв.) фиксируется определенный образ духовного референта и его типологическая специфика проявляется в канонических правилах каждого этапа, в котором получают разработку изобразительные и пластические средства, удивляющие и поражающие мастер-

ством и глубиной, а часто и монументальностью трактовок образов, что свидетельствует о блестящем владении средствами художественной выразительности художниками уже на ранних этапах человеческой истории.

Вопрос типологии искусства [3] рассматривался в ряде статей в связи с рассмотрением категории «содержание» как обстоятельство — в нашем случае факторов, которые имеют культурологический подтекст в объединении факторов *социальной организации общества, природотехнологической специфики производства и этносакрального / национально-религиозного параметров* «матрицы бытия». В отношении этапов развития искусства определение канона выступает категорией, связывающей аспекты культурологии и искусствознания. В настоящей статье рассматриваются две канонические «модели»: *канон-морф* и *канон-морфема*.

1. Канон-морф характеризует искусство с точки зрения древнейшей жертвенной объектности и сакральной почитаемости образов биоценоза — отдельных животных и типа магических действий, с ними связанных, начиная с макета объекта и содержания оссуариев по (А.Д. Столяру), а также палеолитической «венеры», референтом знака которой в доледниковом периоде является всеобщее родящее начало. «Генезис палеолитического анимализма» по А.Д. Столяру имеет 4 ступени: ступень «натурального творчества» (ашель — мустье); «натуральный макет» (порубежье мустье и верхнего палеолита); «ступень глиняного творчества» (начало верхнего палеолита) и собственно «изобразительные формы» (скульптура, барельеф, рисунок) [15, с. 72].

В связи с тем, что предметом пластических и плоскостных манипуляций являются собственно реальные объекты сами по себе, можно говорить, что символическая основа объекта искусства палеолита и референт совпадают с самим объектом в функциях его самоотождествления с духовным (сакральным) значением, и канонически это может быть обозначено категорией *морф / морфа* (от греч. *morphe* — форма) как базовой идейной нормы, которая может быть представлена в виде образной неделимой на части структуры по аналогии с минимальной значащей

частью высказывания или минимальной значимой единицей текста в лингвистике [9]. То есть тип сакрального почитания в палеолите связан с представлениями о родовом значении образов — сакральных объектов, а древнейшим основанием самих правил изображения выступает канон, связывающий человека с духовным миром через зоопосредников и в преклонении пред родящим началом в образах «венер».

С точки зрения типологии верхнего палеолита канон «морф» можно охарактеризовать следующим образом.

Социально организационными критериями являются родовые (родоплеменные) объединения, матрилинейность (передача собственности по линии матери), возможно, дислокальная брачная семья и, вероятно, слабое разделение труда. При этом вопрос наличия и структуры семьи в палеолите традиционно соотносят с трудами Ф. Энгельса, который отрицал ее существование и возникновение парной семьи относил к мезолиту [19, с. 130–133], в основе чего лежала концепция Л.Г. Моргана о стадильности развития семьи без, как полагают современные исследователи, достаточных фактов подтверждения. Единственным источником реконструкции структуры социальных отношений палеолита являются археологические данные, в частности, следы жилищ и структура поселений [18, с. 129]. Сегодня «взгляды на наличие семьи в верхнем палеолите претерпели на протяжении столетия изменения от категорического отрицания, более основанного на идеологии, чем на фактах (и, соответственно, от подгонки археологических фактов под данную теорию), до постепенного признания исследователями того, что основной структурной единицей социума уже в верхнем палеолите была простая семья. Современное состояние археологической изученности палеолита центра Восточной Европы и сравнительно-этнографические данные позволяют утверждать, что локальная группа охотников и собирателей верхнего палеолита состояла из простых (вероятно, парных) семей» [18, с. 129].

Природопроизводственный фактор известен по археологическим материалам. Археологи насчитывают в палеолите более 20 видов орудий труда и ремесел и отмечают, например,

что в некоторых регионах получение нити для плетения сетей уже существовало 29–22 тыс. лет назад. Искусство расщепления нуклеуса известно повсеместно. Шитье одежды из шкур животных производилось костяными иглами с ушком. Дичь часто добывали метательными камнями. Весьма интересно, что в ряде случаев археологи полагают правомерным говорить об использовании лунного календаря для вычисления сезонных миграций животных. К Ориньякской культуре относят появление музыкальных инструментов — костяных флейт.

Сакральные воззрения в понимании их современной наукой именуется аутентичными религиями, которые трактуются как анимизм, тотемизм, шаманизм и др. Важно подчеркнуть, что трактовка совокупности имеющихся данных позволяет утверждать, что изображение обслуживало магические ритуалы. Существует термин «нагвализм» — отождествление человека и зверя в идее равенства природным существам. Нагвализм впоследствии не исчезает и его можно видеть и в эпоху металла, например в образе человеко-лося. Предполагают, что образы зверей и полулюдей-полузверей могут свидетельствовать об их сверхъестественности и поклонении им. И очевидно прав А.Д. Столяр, который изобразительную достоверность, характерную для самых разных культур и регионов, полагает первичной в классификации изображений палеолита: «а) сюжетные, б) знаковые, в) орнаментально-геометрические» и считает, что знак появляется позже реалистического рисунка. Это, как представляется, связано с тем, что реалистическое отвечает условию соответствия изображения сакрального объекта своему природному аналогу.

Что же касается изобразительной и символической трансформации и острой стилистической тенденции в образах животных, то вполне справедлива оценка «источниковедческого фонда» древнего искусства у А.Д. Столяра, который ввел важнейшие определения в вопросе понимания *визуально-оптической структуры* древних произведений (1985). Смелый и масштабный взгляд ученого вывел в поле научных проблем изобразительность палеолита против существовавших во время написания книги представлений о несовершенстве палеолитического искусства. Стало

очевидным, что по отношению ко многим древним артефактам нужно относиться не как к примитивным первичным попыткам художественной деятельности, а как к устойчивой и масштабной художественной системе, связанной с функциями объекта как причинами, формирующими область восприятия и характер системы изображений. Для искусствоведения это важная историко-предметная задача, изложенная у автора в темах «*Медвежья пещера*», «*Натуральное творчество*» нижнего палеолита; «*Натуральный макет*» как переходная форма к анималистической скульптуре, «*Полнообъемная глиняная скульптура*» — генезис элементарных форм изображения зверя. В теме «*Раннеориньякский рисунок*» — как генетическая основа плоскостного анимализма верхнего палеолита и ряде других, где исследуются и раскрываются аспекты древней пластической и графической формы. Общая идея автора связана с путями формирования изобразительных (отобразительных) закономерностей, обусловленных тем, что сама изобразительная деятельность палеолита есть «важнейший фактор становления сознания “*Homo sapiens*”» и что «одновременность появления *Homo sapiens* и “понятийных” рисунков зверя глубоко знаменательна. Этим, вероятно, обозначилась важнейшая веха прогресса — завершённый генезис первой “теоретической” мысли. Раннеориньякские рисунки — свидетельства “разумности” неантропов и подъема их сознания на генеральных направлениях до уровня полноценно человеческого типа умственной деятельности» [16]. Безусловно, что интерес А.Д. Столяра отличается от интереса классической археологии, этнографии, истории к артефактам далекого прошлого, но одновременно он сложен и для искусствоведения, так как предполагает системное представление о многих причинах визуализации. С этим связаны подходы к проблемам восприятия, возникающие в конкретном времени и охарактеризованные автором в категориях «напряженность формы», «криволинейность», «геометрическая упрощенность», «видимое поле» и др., которые определяют существенное наполнение образа, составляя для его изучения серьезную аналитическую основу не только палеолитического, но и послеледникового времени, поскольку категории в разных регионах то появляются,

то ослабевают, но всегда присутствуют, свидетельствуя устойчивостью и воспроизводимостью объекта интенции как целостного и завершенного феномена в типе *визуального мышления*.



Рисунок 1 — Бизон. Фреска. Пещера Альтамира. Испания. Верхний палеолит. 15–20 тыс. лет до н. э.

Таким образом, канон-морф — это синтагматический модуль сознания, с помощью которого изображение отдельного и самодостаточного живого объекта предстает образом референта, фигура которого для человека эпохи палеолита выступает духовной по замыслу изобразительной ипостасью объекта культа, контакт с которым, как понятием родового начала, определяют духовный смысл сакрального образа и его форму как основного типа изображения в Верхнем палеолите. В смысловом содержании фигура-«зверь» и палеолитическая «венера» выступают референтом знака, связывающего человека с Родовым началом — условием жизнеполагания и жизнесохранения — и в этом смысле объект выполняет функции основы художественно-образной системы [5], основанной на трех факторах матрицы бытия. При этом животные — это одновременно жертвенные объекты, а «венера» почитаемое сверхъестественное родящее начало. Во всяком случае, установлено, что в погребениях верхнего палеолита сформирован устойчивый ритуальный аспект —

в захоронениях найдены украшения, предметы быта, оружие. Что-то покрыто охрой. Также в захоронениях находят лопатки мамонта со следами краски, очевидно, защищающие человека в потустороннем мире.

В качестве примера можно указать на изображение бизона, фрески Пещеры Альтамиры в Испании: верхний палеолит — 15–20 тыс. лет до н. э. (рисунок 1). Здесь отметим, что важно иметь в виду типологическое значение канона эпохи и отделять его от канонических правил [2, с. 20–32], касающихся уже выработки дидактической системы изображений в специфике их изобразительных и графических приемов. Важно говорить о *морфе* именно как о коллективном приоритете реалистического метода изображения и его эстетического оформления. Блестящее изобразительное решение образа бизона свидетельствует о мастерском владении художником средствами изображения и визуальной перцептивностью. Красиво и талантливо все изображение. Лобное пятно бизона виртуозно взято в перцепции глубины и преобразовано в графический фронт. Хороши могучая холка, волнообразность ритмов контура в переходе от крупы к шее, выполненных изобразительно безупречно и пластически талантливо. Правое заднее копыто, вывернутое на зрителя, исполнено изящно и с прекрасным знанием проекционных эффектов формы. Позволительно даже будет отметить, что возникает ощущение иронии мастера в этом элементе, поскольку большой нужды в показе зрителю и использовании приема такой проекции нет. Внутри самого мощного пятна и анатомично достоверной позы заметно могучее пластическое напряжение от крупы к спине и холки, которое несколько ослабляется в динамике за счет мягких переходов тона и цвета внутри пятна фигуры. То есть в культуре Верхнего палеолита (классический и финальный этап) в Среднем Ориньяке — эпохи Мадлен уже существует проработанность деталей внутри контура и полноценно реализуется профильно-перцептивное построение.

Таким образом, *канон-морф* характеризует древнейший модуль сакрального образа в значении его целостного (телеологического) и завершенного в художественном смысле свя-

щенного почитаемого жертвенного объекта и предполагает некоторые магические действия. Можно говорить о том, что тип сакрального почитания связан с представлениями о родовом значении образа почитания. Впоследствии морф не исчезает, но модифицируется, становясь с одной стороны своеобразным таксоном, композиционным элементом более сложных конструкций «мироздания» — картины мира, где он сохраняется как внутренний нарратив образной структуры, выполняя определенную функцию уже в структуре образа мира. Характерно в этом смысле изображение «палеолитической вены» как самостоятельной и завершенной композиции и неолитической «вены на троне» из раскопок в Чатал-Хююк, хранящейся в Анкаре (в Музее анатолийских цивилизаций). В последней очевидна активизация именно социальной детерминанты в композиционном решении общей фигуративности. И если как универсальная норма морф связан с объектом почитания и в разных средах и культурах он имеет свои «стилистические» особенности, то неолитическая композиция объектом имеет систематическое построение, соответствующее типологической матрице послеледникового периода, которая относится уже к канону «морфема».

2. *Канон-«морфема»* со всей очевидностью возникает в послеледниковый период, в эпоху *мезолита*, и сохраняется в последующие времена — в эпоху *неолита* и далее *металла*. Морфема в языке — минимальная значимая часть слова, совокупность морфов, имеющих одинаковое значение и ряд других общих признаков его частей [10]. В лингвистическом словаре отмечается, что понятие и термин «морфема» предложен в 1881 г. И.А. Бодуэном де Куртене, «морфема (от греч. μορφή — форма) — одна из основных единиц языка, часто определяемая как минимальный знак, т. е. такая единица, в которой за определённой фонетической формой (означающим) закреплено определенное содержание (означаемое) и которая не членится на более простые единицы того же рода» [11].

Соответственно, канон эпохи послеледникового периода — это такое означаемое, которое «не членится на более

простые единицы такого же рода» ввиду того, что целостность образа мира с периода мезолита канонически уникальна в отношении и к прошлому, и к будущему пониманию мира. Это может быть подтверждено тем, что «в определенных случаях допустимо говорить о нулевой морфеме (с фонетически не выраженным означающим), например, нулевая флексия именительного падежа единственного числа слова “дом” (“дом-∅”)» [11]. Скажем так, что в «дом» запакована норма «ом» — космос — ей соответствует в звуковой модуляции музыкальная нота «до». Есть и иные *нулевые флексии* — понятия с нулевой морфемой, в которой не выражено означающее, такие как «кор» — космические духовные универсалии, но также и «ор» (орать, молить, просить) — молитвенное сопровождение связи с неким духовным универсумом. Нулевой флексией, очевидно, является понятие «род», которым «в математической формальной логике обозначают объем понятия, являющегося более общим (широким), как говорят, — родовым по отношению к некоторому другому (видовому) понятию. Объем видового понятия входит в данный Р. и наз. его видом» [13]. Видовым содержанием «рода» выступают «отчизна», «семья», «мать-отец» и др. Все относятся к понятиям, корреспондирующим образ схемы мироздания, и отвечают идее творения, как это представлено в изображениях очень разнообразных первичных мифов творения. То есть образ мира в канонической конвенции «морфема» включает идею творения, графему сотворенного мира, иногда участников процесса творения, и в схеме сотворенного мира референтом знака выступает обобщенный абстрактно-графический перцепт мифотворческого понимания мира. Миропредставление есть пространственная апперцепция мироздания в сознании человека и общества, и объекты его духовного смысла заключены в общей схеме мироздания как носителя представлений о структуре мира.

Матрица бытия в эпоху «*мезолит — неолит — металл*» при всем разнообразии культурных феноменов мира обща миропредставлением и тенденцией к созданию системной фигуры-графемы образа мира. Проблема научного подхода здесь в том, чтобы

всю структуру природотехнологических, социоорганизационных и национальнорелигиозных параметров понять как систему взаимообусловленных факторов бытия. *Социально организационные критерии* сохраняют свое значение вплоть до средневекового времени и не исчезают, но с помощью их устанавливаются программные связи, которые продолжают скреплять общественную систему через принцип *род — племя — семья / община — общество*. Социальная организация жизни, прошедшая путь от родовых и племенных объединений до союзов племен, отвечающих условиям уже протогосударственного устройства и собственно появления самих государств, берет начало в создании устойчивой семьи и кровнородственной семейной и соседской общине. Государство появляется ввиду необходимых и часто жестких правил управления частями общества и в первую очередь устройством и решением *хозяйственно-технологических*, также *юр-экономических*, а ввиду внешних отношений — *военно-политических задач*. Но все это возможно только на основе сплочения частей общественного организма на основе *духовных идеалов, сакральных* в природе переживаний. *Сакральные воззрения* характеризуются разнообразием аутентичных представлений о трансцендентном типе управления духовным началом как религиозном механизме. Как правило, всегда можно определить вдохновенные начала религиозных идеалов, которыми движимы сообщества людей в переломные моменты истории цивилизаций.

До настоящего времени единых представлений о последниковой художественной культуре не сложилось, во многом ввиду сложной трехчленной модели этого периода (мезолит — неолит — металл) как огромного и часто несинхронного фактического материала и, соответственно, ограничений в методах его систематизации. Следует сказать, что специфика научных интересов в отношении к прошлой истории весьма характерна в том смысле, что направления исследований, берущих начало с эпохи Просвещения, в значительной степени касаются фактографической базы, которая рассматривается в основном в тенденциях детерминизма, в основе которого лежат две характеристики

общества — социоорганизационная и производственная, и построение структурных связей сделано вне третьей религиозной компоненты матрицы бытия. Это ограничивает представления о систематике научных факторов в отношении понимания естественного бытия в том, что именуется академическим знанием, которое постулирует себя в эпоху Просвещения в отделении от религиозного понимания многих процессов культуры, что связано, очевидно, с травмами, полученными в период политических конфликтов в Средневековье, которые, как представляется, не зажили и по сию пору. То есть используемые для изучения явлений материального мира методы оказываются ограниченными в природе причинно-следственных связей обстоятельствами структурализма. А отсутствие представлений о действительной значимости культового содержания истории человечества обнаруживают зияющие непреодолимые в просвещенческой модели провалы, рождающие некомпетентность о природе и функциях духовного опыта — это сохраняется и по сию пору.

В качестве краткой справки приведем известные темы, раскрывающие определенные тенденции развития знания об обществе. Попытки собрать и систематизировать знания о прошлых культурах начинаются с кругосветных путешествий еще в Средневековье. В XII в. Марко Поло собирал материалы по истории и культуре народов Средней, Центральной и Восточной Азии. Арабским авторам мы обязаны этнографическими сведениями в их сочинениях XV–XVII вв. Пора морских путешествий в Африку, Америку, Азию, Океанию именуется временем географических открытий. На основе собираемых сведений возникает потребность обосновать историческое и доисторическое прошлое человека. Большое влияние на взгляды современников оказал английский философ Томаса Гоббс, написавший трактат «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского» (1651). Эпоха Просвещения характеризуется несколькими именами, в частности, монаха-иезуита, французского миссионера Жозефа-Франсуа Лафито, и результатами его труда «Обычаи американских дикарей в сравнении с обычаями древних времен» (1724). Жан-Жак Руссо в трактате

«О происхождении и основаниях неравенства» (1755) создал концепцию естественного человека, живущего в согласии с природой и другими людьми. Адам Фергюссон, в труде «Опыт истории гражданского общества» (1767) предложил периодизацию истории на основе формы хозяйственной деятельности и формы собственности и выделил в истории первобытности три стадии хозяйства (охотники, пастухи и земледельцы) и дал им оценку, прижившуюся в науке: «дикость», «варварство», «цивилизация». Швед Карл Линней в 1735 г. опубликовал трактат «Система природы», в котором представил классификацию существ по формальным признакам, распространив ее и на человека как отряд приматов класса млекопитающих. В XIX в. этнографы Адольф Бастиан и Йоганн Якоб Бахофен выдвинули идею психологического единства человечества и признали общим свойством предрасположенность разных групп людей к развитию культуры. Чарльз Дарвин в трудах «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) и «Происхождение человека и половой отбор» (1871) сформулировал основные положения о прогрессивном развитии во времени всех явлений природы. Археолог англичанин Джон Лаббок двумя работами «Первобытные племена, (1865) и «Начала цивилизации» (1870) разрабатывал вопросы ранних форм брака и эволюции развития религиозных верований. Эдвард Бернер Тайлор в работе «Первобытная культура» (1871) фактически сформулировал методологические основы изучения истории первобытного общества. Льюис Генри Морган в труде «Древнее общество» (1877) попытался создать идею целостной концепции развития человечества с древнейших его стадий до формирования первых государств, обосновав свою теорию огромным полевым материалом, собранным со всего мира. Он первый установил последовательность сменявших друг друга форм рода: во всех случаях материнский род предшествовал отцовскому, а трансформация рода связывалась с развитием форм собственности. Труд Л.Г. Моргана произвел сильнейшее впечатление на Карла Маркса, который дополнил его своими рассуждениями, а впоследствии конспект К. Маркса доработал Фридрих Энгельс, написав книгу «Происхождение

семьи, частной собственности и государства» (1884), поняв семью как общественный институт.

Вполне очевидно, что представление об истории человечества, важное само по себе, трансформировалось в программу государственной идеологии и управления. Особенность самих попыток в том, что упрощенное понимание истории в «дикости» и «варварстве» прошлых народов — это вопрос просвещенческого структурализма, рожденного прагматикой интересов и в отсутствие ряда критериев в оценке природы культурного процесса, в частности, сути религиозной детерминанты, которая не может быть охарактеризована в качественном отношении, так как материальные и социальные факторы мира понимались упрощенно, а во-вторых, человек обладает априорными свойствами сосуществования в коллективном разуме, и культура реализуется, но не сводится к производственно-технологическим и социоорганизационным факторам. Очевидное несовершенство существовавших реконструкций потребовало дополнительных идей, и тему эволюционного развития человечества дополнили различные теории: *диффузионизм* — У. Риверс, Г. Эллиот-Смит, нем Ф. Ратцель и др.; *социологизм* — Л. Леви-Брюль и Э. Дюркгейм, *функционализм* — А. Радклифф-Браун и Б. Малиновский, *фрейдизм* — Зигмунд Фрейд, и К.-Г. Юнг, *неоэволюционизм* — М. Салинз и Э. Сервис. Неоэволюционизм предложил четырехчастную систему типологии — локальная группа, племя, вождейство, государство. Идею *типов догосударственного общества* в схеме «элитарные, ранжированные, стратифицированные» предложили Р. Адамс и М. Фрид. С 80-х гг. XX в. ведущим течением в изучении первобытных обществ стала *теория «третьего эволюционизма» (неодарвинизма)*, в рамках которой существуют направления: эволюционная экология поведения человека; эволюционная археология; теория коэволюции или двойной наследственности и др.

В советском варианте история первобытного общества прочно утвердилась в представлении об универсальности рода и родовой организации первобытных обществ. Схема исторического процесса представлена так: родовое общество; матри-

архат (соответствовал классическому родовому строю); патриархат (начало разложения родовых отношений); эпоха военной демократии; классовое общество. Такой типологический аспект периодизации принадлежит историку и антропологу С.П. Толстову, который в 1940 г. сформулировал три основных этапа первобытной истории:

— первобытное человеческое стадо — становление первобытного общества, начинается с употребления орудий труда;

— первобытная община — зрелость первобытного общества, начинается с введения орудий для производства орудий труда;

— военная демократия — превращение первобытного общества в классовое, с момента освоения металла.

Примерно через сорок лет часть ученого мира признала невозможность сопоставления археологической и этнографической периодизации, и поэтому этнографическая периодизация истории первобытного общества объявляется невозможной.

Болевой точкой практически всех систематических построений является тщательное вымарывание в истории онтологической роли религиозного сознания, которое помимо своей прямой функции — идеации человеческих отношений в рациональном и иррациональном значении — было инструментом формирования мышления в отношении целесообразного бытия людей между собой и в отношении к природе. Даже сегодня в формулировании глобальных проблем экологии отсутствует значение факторов религиозного бытия, а в документах ЕС с 2012 г. запрещены даже сами религиозные термины.

Огромный *технологический* и *духовный скачок* в последнеледниковое время (известный по фактам приручения животных, появления лука со стрелами, строительства различных типов жилищ, использования огня, который мог и не быть повсеместным, так как с огнем связывают обычно появление керамики, клея в виде смол и природного асфальта для заделывания швов обуви, прикладной утвари, лодок, стен жилищ, прикрепление режущих фрагментов и др.) очень рано показы-

вает технологическую подвижность решений предметно-пространственной среды.

Когда говорят, что формирование культуры шло медленно, то, очевидно, это не совсем так. Нужно иметь в виду, что новый канон эпохи «морфема» — это, скорее всего, очень быстрая перегруппировка творческих ресурсов человека, во-первых, изменение идеи священства: сакральная функция от объектов биоценоза в палеолите переходит к сакральным представлениям о мироздании, и, во-вторых, следует признать невероятную интенсивность самого процесса развития общества, прошедшего путь от родового объединения до государственной формы организации жизни. Это сопряжено не с развитием образно-интеллектуальной структуры мышления, а с изменением факторов, в границах которых мышление самоосуществляется. Развивается не сам мозг, а происходит именно активизация его ресурсов, что сопоставимо с крупными достижениями нашего времени. И речь идет о человечестве как целостном организме и как мыслящей структуре, единой со Вселенной. При этом образ мира схож в тенденциях в разных частях земли и представлен схемами построения визуального пространства в «космической» гиперплоскости, развернутой по вертикали, иногда горизонтали, и имеющей структуру взаимосвязанных элементов как частей сотворенного мира, «нанизанных» на вертикальную ось, и этот контент представлен фактически во всех культурах и объектах предметно-пространственной среды и дошел до нас в виде декоративной системы в народном искусстве. Также это мегалитические комплексы, архитектурные объекты, о назначении и природе которых идет дискуссия, но никто не сомневается в их связи с системностью космопредставлений. Отличия мезолитических от верхнепалеолитических представлений не до конца понятны в причинах, но очевидны в уникальности технологического скачка мышления и процессов сложения новой канонической структуры, которая появляется в демографической тенденции увеличения народонаселения.

Эпоха мезолита подарила миру канон в виде двух пространственных моделей изображения: *абстрактный* — он сохраняется



Рисунок 2 — Шигирский дух-покровитель.
Мезолит. 9,6 тыс. лет до н.э.
Музей истории и археологии
Урала (г. Екатеринбург)



Рисунок 3 — Сбор меда.
Мезолит. Испания

на протяжении всего древнего периода и *тематический*, который появляется и исчезает, а воссоздается уже в эпоху Древних Царств и в целом в искусстве металла, но не в свободной композиции, как мезолите, а на иерархической основе в неких мифосимволических структурах декоративного и монументально-декоративного искусства. Картина культуры мезолита достаточно сложна, и для эпохи характерна неравномерность развития, но общая тенденция связана с тем, что возникшие природные условия после таяния ледников не равны для разных частей мира и в разной степени способствуют увеличению народонаселения. Темпы развития обществ в разных частях земли зависят от скорости изменения климата, который имел меньший температурный диссонанс, нежели в настоящее время. Считается, что в мезолите происходит оседлая стабилизация и усиливается роль производящих процессов. Также не исключают

миграцию. Мезолит фиксируют повсеместно: на части Восточной Европы, Казахстана и Средней Азии, Дальнего Востока и Сибири, Средней и Юго-Восточной Азии. Также описаны материалы других регионов — в Индии и Ливии, в Алжирской Сахаре, Южной Африке, в Пиренеях Средиземноморья и др. Представление о мире в эпоху мезолита можно представить по факту захоронений, обряд которых предполагал наличие сложной погребальной атрибутики. *Абстрактная модель изображения морфемы* может быть представлена уникальным и, очевидно, одним из самых ранних примеров в мире новым пространственно-временным континуумом. Им является объект, который именуют «Шигирский идол», хотя правильнее будет сказать: «Шигирский космогонический объект» (рисунок 2), поскольку идол — это уже зафиксированная форма религиозных сношений рода с конкретным духом, о чем нельзя сказать в отношении Шигирского шедевра, пока не определена специфика обрядовых отношений и референта знака. Артефакт этот — знаменитый экспонат коллекции Музея истории и археологии Урала (г. Екатеринбург). Объект сопоставим, а в случае его объективной трактовки, возможно, и превосходит многие более поздние объекты. Он найден на Урале в районе г. Екатеринбурга в 1890 г. на втором Курьинском прииске в торфе, на глубине 4 метра, и по распоряжению графа А.А. Стенбок-Фермора передан в дар музею. Скульптура изготовлена из расколотого ствола лиственницы и некогда представляла собой фигуру высотой 5,3 метра с объемной головой и туловом в форме плоского бруса, на котором вырезаны различные знаки, включая антропоморфные образы. Археолог В.Я. Толмачев в 1914 г. выполнил научную реконструкцию объекта. Сегодня установлено, что возраст вещи составляет 11,6 тыс. лет, т. е. его изготовили 9,6 тыс. лет до н. э. в начале послеледникового периода. Соответственно, район Среднего Урала в 10 тыс. до н. э. был местом проживания, и, скорее всего, стационарного, каких-то коллективов. Изучение структуры массива показало, что материалом стала свежесрубленная лиственница. Установлен даже набор инструментов изготовления. Глаза, в частности, вырезаны с помощью резца нижней челюсти бобра. Важнейшим обстоятельством произведения является аспект его абстрагирова-

ния в понимании того, как устроен мир, в отличие от того, что в палеолите произведения представляли собой именные объекты иногда в их динамической характеристике. В большом Шигирском объекте засвидетельствовано сложное духовное понимание мира в абстрактном измышлении. Это канонически принципиально. Этот тип представлений о мире будет существовать вплоть до Средневековья, а в народном искусстве он сохраняется и поныне. Считается, что близкие аналоги Шигирского объекта до сих пор не известны, но в коллекции музея есть еще фрагменты подобных объектов. Сегодня это древнейшая монументальная антропоморфная скульптура из дерева в мире. На ней еще насчитывают восемь резных гравировок антропоморфных мотивов.

Тематическая морфема — это второй тип композиций в мезолите. Он также уникален, и его особенность — в использовании изобразительной метафоры при создании многофигурных композиций и сцен, отражающих протожанровые основы изображения. Когда эти изображения стали достоянием общественного внимания в конце XIX — начале XX в., они повергли многих в изумление, особенно художников, и способствовали тому, что сегодня именуется модернизмом, и это стало обстоятельством пересмотра отношения к художественному содержанию объектов древних эпох. Темы охоты и военных сцен, сбора меда (рисунок 3), сцены танцев и др. даны в прекрасных графически выразительных силуэтах и ритмике, также разновекторной направленности, но хорошо организованной в динамике.

Пространство в композициях можно охарактеризовать как *ортогональный перцепт*, позволяющий художнику сохранять присущее человеку панорамное видение, свидетельствующее о принципиальном разделении объектов и ситуаций / предметной структуры основной идеи от их представления в сознании человека, а в трактовке животных и людей демонстрировать блестящее владение фигуративной стилизацией со значительной долей изящества в деталях и силуэтах, а также талантливое графическое управление динамическими эффектами фигур. То есть одновременно происходят два процесса — графическая стилизация обра-

зов: красивое удлинение силуэта, достижение особого изящества образов; и возникновение композиционно сложной структуры. Сюжетно-тематический рефрен мезолита неактуален для неолита, скорее всего, в силу существенного усложнения и знаковой схематизации в функциях социальных отношений. Скорее всего, это обусловлено повышением роли ритуальных функций изображений, что связано с производственно-календарными циклами развившегося в мезолите земледелия, как своего рода кругового времени, повышения роли знаковых коммуникаций.



Рисунок 4 — Керамические сосуды андроновской культуры. Середина II тыс. до н.э. Хакасский НКМ



Рисунок 5 — Глиняная святыня. Культура Винчи 5000 л. до н.э. Бухарест. Музей истории

Неолит, начало которого по принятой европейской классификации относят в разных случаях к периоду VIII–IV тыс. и до IV–III, иногда II тыс. лет до н. э., донес нам больше материала в виде доисторических «гравюр» и ручных трафаретов, скульптурных статуэток и личных украшений, жилищ, религиозных сооружений, мест молений, гробниц в оседлых культурах, мегалитических сооружений и, безусловно, древней керамической посуды и терракотовой скульптуры, которые создают диагности-

ческий фон наследия неолита, что, однако, имеет ограничения для разных культур.

Например, японская керамика и ряд китайских артефактов удлиняют историю керамики на несколько тысячелетий. Так, керамическая пещера Ючанян отстоит от нас более чем на 18 тыс. лет, керамика в бассейне реки Амур по сибирской границе Дальнего Востока России — более чем на 16 тыс. лет; раннюю керамику в Европе отсчитывают с острова Корчула; Хорватия — более 17 тыс. лет назад. И точно говорить о неолите в указанных границах пока не приходится.

Примером неолитического поселения служит поселение, расположенное на левом берегу реки Демы, на северо-восточной окраине города Давлеканово на Урале. На этом поселении археологи обнаружили остатки жилища прямоугольной формы. По центральной продольной оси жилища располагались очаги, вокруг которых обнаружены кости животных и рыб. По свидетельству археологов, на стоянке в Давлеканове впервые было обнаружено погребение неолитического человека. Под одним из очагов было обнаружено погребение взрослого мужчины, лежащего на боку головой на северо-запад — европеоида с некоторыми чертами монголоидности. На стоянке Давлеканово этой эпохи также найдены изображения медведя на медвежьей кости, что позволяет говорить о культе этого животного на Урале. О сложном миропредставлении в неолите говорит тот факт, что, например, докерамический неолит Месопотамии показывает, как усложнились параметры жизни от времени «полукочевых охотников-собираателей со слабым производственным потенциалом и слабовыраженными свидетельствами социального статуса... и к концу докерамической эпохи здесь уже существовали крупные поселения, развитое хозяйство, с элементами производящего, величественная общественная архитектура и, надо полагать, достаточно сложное по своей структуре общество. Все эти изменения затрагивали различные уровни социального бытия, в том числе ритуально-мифологические» [17].

Из известных произведений неолита здесь представлены две вещи. Одну из них именуют «глиняная святыня», она от-

носится к культуре Винчи, 5000 л. до н. э., на территории Румынии, и представляет собой торсовидную пластину, передняя плоскость которой разделена на три горизонтальные зоны, средняя из которых представляет собой меандровспиральный мотив, удивительно изысканный в фактурах прямого и обратного рельефа, геометрией узора одновременно противопоставленный тулову-пятну и обогащающий его изысканной ритмичкой зигзагообразных линий. В нижней части выделена своеобразная вертикальная ось — прямоугольная зона, объяснить которую пока не удалось. Удивительная декоративная форма — «тулово» венчается изысканным выступом «голова», как третьей условной зоной, идентифицировать которую с головой человека мы, вероятно, права не имеем, но и животных с подобными очертаниями назвать сложно.

Но то, что контраст масс небольшой головки и общего пятна округлого тулова удивительно гармоничен и акцентно предопределяет неожиданное соотношение плоскостного декоративного с пластически объемным, со всей очевидностью свидетельствует о блестящем владении художественными средствами, отвечающими даже не декоративной, а символической задаче создания какого-то удивительного фантастического персонажа. Спиралевидный мотив в меандровом исполнении имеет космографический смысл, и он достаточно широко представлен в различных культурах, возникает мысль о каком-то действительном опыте знания. При этом сложилось убеждение в том, что андроновский меандр есть производное от техники текстильного переплетения. В частности, М.М. Савенкова проводит сравнение андроновского орнамента с декором, созданным по текстильным технологиям [14]. Но все же технология — это способ чего-то, что потребовало воплощения, и это что-то существовало до технологии как некий знак и, очевидно, его референт.

Здесь представлен керамический сосуд андроновской культуры середины II тыс. до н. э. в Хакасском национальном краеведческом музее, где также четко читается символическая трехчастная структура построения декора по вертикали:

оборотные S-образные мотивы в средней полосе андроновского керамического сосуда, зигзагообразные мотивы в нижней зоне декора и треугольники под венчиком горла, полученные инструментом-гребенкой. Это вновь вертикальная трехзонная структура, в которой зигзагообразный мотив сопоставим с предельной стилизацией образа утки, который существует в очень многих культурах, в частности, в славянской, тюркской, финно-угорской. И в графическом начертании он также имеет связь с текстилем по происхождению. Мифологически утка — демиург — помощник Творца, ныряющий на дно мирового океана и приносящий кусочек дна (песка, глины, земли), из чего Творец создает землю. В такой модели, распространенной у разных народов, можно увидеть, во-первых, не только саму конструкцию мироздания, но и процесс ее создания, что отличает неолит от предыдущих этапов. В этом вполне можно увидеть своеобразный слепок с образа творения в Библии, где утка могла заменять или быть формой ипостаси Духа Святого, сохранившегося в такой причудливой форме в народном сознании.

Эпоха металла. Эпоха металла поразительна в культурном отношении. Металл имеет две фазы: бронзовую и железную и примерное время — II–I тыс. до н. э. Однако в ряде случаев железный век продлился до I тыс. н. э. и, например, для Сибири археологи называют середину II тыс. н. э.

Эпоха металла подготовила всю инфраструктуру современного общества во всех частях практической и духовной жизни. Ее невероятный потенциал нам близок в знаниях культуры и искусства древних цивилизаций, античных прозрений истин мира в антропософской значимости и философском интеллектуальном содержании, в скифо-сарматских источниках, связывающих аутентичные и цивилизационные перспективы, по-разному представленные на Балканах, в Сибири, на Кавказе, Индостане и Индокитае, Средней Азии.

Типологический контекст морфемы эпохи металла в схематическом построении композиции отвечает общей культурной конвенции — морфеме — канонической модели «живого мироздания», но, в отличие от неолита, в них мифологическим

образом усложняется социальная презентация жизни. Образ мира, сохраняя космогонический тип представлений, наполнился в эпоху металла сюжетно-символическим содержанием и приблизился непосредственно к человеку как регулирующий инструмент все более сложных взаимоотношений личной и общественной жизни. Так, по мнению ученых, пермский звериный стиль отражает черты идеологии, сознания и социального устройства древнего общества в Прикамье [1, с. 102–105]. В двух представленных бронзовых изделиях в структуре мироздания выражена в одном случае ячейка человеческого коллектива и эффект «семейного счастья»: улыбающаяся семья (рисунок 6), в другом — семь человеко-лосей — в угорской мифологии сынов Нуми-Тора как основателей семи родов. «Прорезная» фигуративность структуры прорезной бляхи ритмически жива и образно эмоциональна. Каждый элемент композиции обладает изобразительной самостоятельностью, а их композиционное сочетание легко для восприятия.



Рисунок 6 — Прорезная бляха «Семья» на ящере под небосводом из лосиных голов. VIII–IX вв. 8 x 4,7 см. Чердынский р-н. ПК.

Нижний мир в виде дракона попираем людьми, а подвижным смещением частей тел и по особому экспрессивной фигуры сына с широко раскинутыми руками и расставленными ногами, упирающимися в колена родителей, художник создает эффекты оптического смещения (задолго до модернизма, в котором это будет иметь уже самостоятельное значение).



Рисунок 7 — Люди-лоси, идущие по спине ящера, VI–VIII вв. Предположительно семь сынов Нуми-Тора в угорской мифологии — как основатели семи родов

Все вместе замыкается небосводом из двух выразительных стилизованных морд лосей, а правая и левая вертикали окантовки имеют насечки, в истоке которой возможно предположить технику свития двух проводов — филиграни, ставшей для многих литых композиций некоторым пластическим приемом. Символически насечка может означать также небесную воду. В таком значении пермский художественный металл, как важнейший феномен эпохи железа, возможно, даже превосходит в интонационной сути социальных отношений сибирский скифо-сарматский металл, во-первых, потому, что образ человека в пермском варианте — это не только важнейший элемент образа Мироздания, он еще становится социокультурной ценностью в жизненной мифопоэтике. При этом в образованных сложных

фантастических зоантропоморфных образах представлено множество фигур в причудливых ракурсах и типах пространственной иерархии. Это искусство показывает богатейший арсенал силуэтов, причудливые плоские рельефные решения, ритмы прорезного фона, различные виды симметрии и др. [8].

Таким образом, в эпоху металла *референтом знака* выступают актуальные почитаемые духовные персонажи и представления о структуре мироздания, существующим в логике их трансформации во времени и в зависимости от региона распространения, но общим реферативным основанием становится *денотат* канона морфемы, который обусловлен жертвенным событием и функционально обусловленными сакральными идеями о благополучии общественного организма. В этом большое значение имеет антропоморфное ядро воззрений.

Таким образом, канон-морфема позволяет говорить о необходимости характеризовать формообразующие тенденции эпохи послеледникового периода и вплоть до монотеистических представлений мира с использованием терминов и понятий семиотики, что важно при рассмотрении тенденций в условиях знакообразования и чтобы понять принципы образного мышления, которые возникают в условиях изменения типологических условий (канона эпохи) и на этой основе уточнить природу знакообразования (процесс семиозиса) из обстоятельств того, как и почему происходит принципиальное изменение образной системы и культурного архетипа и как на это влияют изменения в матрице бытия, а также — что происходит со знаком, когда он должен быть встроен в контекст новой канонической системы.

Между Шигирским объектом и бронзовыми бляхами примерно десять тысяч лет и, хотя пермские вещи показывают усложненное тематическое содержание, тем не менее для всех вещей характерна именно космогоническая структура. Этот же аспект можно видеть в других произведениях, например, андроновской керамике, в которой показаны ряды «плывущих» птиц. В условиях новой физической, антропной структуры изображения также очевидна самостоятельность, непривнесенность художественных решений в приуральской древней и средневековой

бронзе, что, надо полагать, потребовало от мастеров творческого наития в изобретении трактовок персонажей, строение которых подчинено особой равновесно-подвижной трактовке, симметрии, соотношению горизонтальных и вертикальных рядов, плоскостного перцепта, монументальной обобщенности, несмотря на малый размер самих пластин или подвесок, которые умещаются на ладони человека. Морф и морфема структурно различны, но подобны в моделировании пространства сакрального мироздания, фронтальностью разворота на зрителя.

Здесь важно отметить одно очевидное обстоятельство, что древнейший опыт отобразительности наследуется в фигурах знаков и образном архетипе в народном искусстве. Фигуры символически сформированы, они по форме «декоративны» и «орнаментальны», а онтологическая генетика самой формы, сакрально окрашенной, зафиксирована в структурах языка: «де-кор», «ор-намент» [4, с. 9, 10].



Рисунок 8 — Схемы образа мира в резьбе по дереву в русском народном искусстве на утилитарных предметах: в прялочной резьбе и конских дугах (по материалам исследований автора: дис. ... канд. иск. «Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве (на материале изделий из дерева)», МВХПУ (б. Строгановское). 1988

По материалам исследований, представленные на рисунке 8 фигуры декоративной орнаментики в русском народном искусстве встречаются примерно в трети из полуторатысяч

обследованных изделий резьбы и росписи и имеют общее значение, восходят к мифу о сотворении мира, представленного треугольным основанием — «мировой горой» — как понятием сотворенной земли. Это также весьма четко прослеживается, в частности, в бронзовой подвеске с выемчатой эмалью (рисунок 9), которая была открыта археологом В.В. Хвойкой в IV–V вв., относящейся к славянским источникам: черняховской культуре (II–VII вв.) и повторяется как общая ансамблевая основа в русском costume (рисунок 10), но также и костюмах других народов, свидетельствуя обобщенный типологический источник их происхождения.



Рисунок 9 — Бронзовая подвеска с выемчатой эмалью. IV–V вв. Славяне. Черняховская культура. ГИМ



Рисунок 10 — Костюм невесты. Орловская область. Новосильский р-н, с. Сорочье. Конец XIX в.

Завершается период развития морфемы в древних цивилизациях и Античности, достигающих здесь особой мифопоэтической образности, художественных и философских обобщений в границах религиозно-социально-производственной

самоидентификации, когда остается всего один шаг до того, чтобы появилась принципиально новая каноническая система — канон-«метаморфема», отменяющая причудливые этнические и национальные конструкции мироздания и утверждающая иде(а)логию целостного единого и неделимого Мира. Именно в древних цивилизациях возникала перспектива формирования некоего Единого начала в структуре идей солнцепоклонения и огнепоклонения. Таково поклонение одному объекту (солнцу и огню) в зороастризме, учении, распространенном на территории предгорий Центральной Азии — от Южного Урала до Саяно-Алтая, включая Тянь-Шань, Памиро-Алтай, Гиндукуш, Афганистан, Иран и т. д. В Приуралье гляденовскую и ломоватовскую культуры связывают с огнепоклонниками — тысячу лет здесь горел неугасаемый костер. Поклонение солнцу и огню описал Заратустра, живший в VII — начале VI в. до Рождества Христова, т. е. чуть раньше Будды. Индийские зороастрийцы (парсы) считают годом рождения Заратустры 569 г. до Р.Х. Зороастрийцы не обожествляли Заратустру, и огнепоклонение связано с именем верховного божества зороастрийцев (Ахура-Мазды — бога света, разума, мудрости). Имело значение также солнцепоклонение Митре — второму из помощников Риты в индоевропейской мифологии. И слово «митра» присутствует у нас в наименовании православного сана — митрополит.

Другой пример предчувствия идеи Единого относится к амарнскому времени при императоре Аменхотепе IV (годы правления: 1424 — около 1388 гг. до н. э.) (Эхнатона, по данным ДНК отца Тутанхамона), когда был провозглашен единственный бог Атон, что свидетельствует также об интуитивном устремлении к «Единому» через поклонение солнцу. На формирование этой концепции могло повлиять иудейское учение о Первоначале этого мира. Однако новая форма религии вступила в политические, общественные и технологические противоречия, и завершение этого периода, как полагают, совпадает после вывода Моисея из плена египетского народа в 1400 г. при Тутмосе IV, однако этот аспект не акцентирован в науке, очевидно, по идеологическим соображениям. Реформой Эхнатона утверждалась единственность Ра — бога-солнца, однако для новой модели должна была,

во-первых, наступить «полнота времен», которая у апостола Павла сформулирована так: «Но когда пришла полнота времени, Бог послал Сына Своего [Единородного], Который родился от жены, подчинился закону, чтобы искупить подзаконных, дабы нам получить усыновление» (Гал 4:45), и, во-вторых, это не происходит только по человеческому усмотрению.

Список литературы

1. Иванов В.А., Белавин А.М., Игнатъева О.В. История культуры Прикамья и Приуралья в Древности и Средневековье. — Пермь, 2010. — С. 102–105.
2. Кошаев В.Б. Канон и каноническое правило // Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового строительства. — М., 2020. — С. 20–32.
3. Кошаев В.Б. Типология искусства // Теория и история искусства. — 2020. — Вып. 3/4. — С. 44–74.
4. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. — М., 2010. — С. 9, 10.
5. Кошаев В.Б. Художественно-образная система // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 2/2. — С. 16–27.
6. Кошаев В.Б. Форма // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 22–44.
7. Кошаев В.Б. Форма. Часть 2. Семиотические интенции искусствоведения // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 84–128.
8. Кошаев Н.В. Искусство древней и средневековой пермской бронзы: дис. ... канд. иск. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015. — 190 с.
9. МОРФА, МОРФ // БСЭ. — М., 1983.
10. МОРФЕМА // БСЭ. — М., 1983.
11. МОРФЕМА // Лингвистический энциклопедический словарь. URL: <https://les.academic.ru/706/Морфема> (дата обращения: 11.08.2022).

13. Род // *Философская энциклопедия*: в 5 т. / под ред. Ф.В. Константинова. — М.: Советская энциклопедия, 1960–1970.
14. *Савенкова М.М.* Декор на текстиле и орнамент на андроновской керамике: возможности реконструкции // *Археология, этнография и антропология Евразии*. Т. 46. № 2. — 2018. — С. 43–51.
15. *Столяр А.Д.* Об археологическом аспекте проблемы генезиса анималистического искусства в палеолите Евразии // *Советская этнография*. — 1978. № 3. — С. 72.
16. *Столяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства. — М.: Искусство, 1985.
17. *Тюрин М.Н.* Погребения Месопотамии эпохи докерамического неолита // *Вестник ТГУ*. Вып. 6. — 2012. — С. 222–226.
18. *Чубур А.А.* Семья в верхнем палеолите центра Восточной Европы: история взглядов и современные представления // *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. — 2011. — № 4. — С. 135.
19. *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // *Маркс. К., Энгельс Ф., Избр. соч.* Т. 6. — С. 130–133.

References

1. *Ivanov V.A., Belavin A.M., Ignat`eva O.V.* Istoriya kul`tury` Prikam`ya i Priural`ya v Drevnosti i Srednevekov`e [The history of the culture of the Kama region and the Urals in Antiquity and the Middle Ages]. Perm`, 2010, pp. 102–105.
2. *Koshaev V.B.* Kanon i kanonichesko-pravilno [Canon and historical rule]. *Kanon. Problemy` xudozhestvenno-vremennogo obraza istoricheskogo slozhivshixsyacerkovny`x zdaniy i xramovogostroitel`stva*. Moscow, 2020, pp. 20–32.
3. *Koshaev V.B.* Tipologiya iskusstva. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2020, Issue 3/4, pp. 44–74.
4. *Koshaev V.B.* Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. [Decorative and applied art] Ponyatiya. E`tapy` razvitiya. Moscow, 2010, pp. 9, 10.
5. *Koshaev V.B.* Xudozhestvenno-obraznaya Sistema. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda*. *Vestnik MGXPA*, 2018, n. 2/2, pp. 16–27.

6. *Koshaev V.B.* Forma. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2022, Issue 1/2, pp. 22–44.
7. *Koshaev V.B.* Forma. Chast` 2. Semioticheskie intencii iskusstvovedeniya. *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2022, Issue 3/4, pp. 84–128.
8. *Koshaev N.V.* *Iskusstvo drevnej i srednevekovoj permskoj bronzy`*. Moscow, 2015. — 190 p.
9. MORFA, MORF. *BSE`*. Moscow, 1983.
10. MORFEMA. *BSE`*. Moscow, 1983.
11. MORFEMA. *Lingvisticheskij e`nciklopedicheskij slovar.`* URL: <https://les.academic.ru/706/Morfema> (date of application: 11.08.2022).
13. *Rod. Filofofskaya E`nciklopediya*. Moscow, 1960–1970.
14. *Savenkova M.M.* Decor on textiles and ornament on Andronovo ceramics: possibilities of reconstruction. *Archeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia*, 2018, t. 46, n. 2, pp. 43–51.
15. *Stolyar A.D.* Ob arxeologicheskom aspekte problemy` genezisa animalisticheskogo iskusstva v paleolite Evrazii. *Sovetskaya e`tnografiya*, 1978, n. 3, p. 72.
16. *Stolyar A.D.* Proisxozhdenie izobrazitel`nogo iskusstva. Moscow, 1985.
17. *Tyurin M.N.* Pogrebeniya Mesopotamii e`poxi dokeramicheskogo neolita. *Vestnik TGU*. V. 6, 2012, pp. 222–226.
18. *Chubur A.A.* Sem`ya v verxnem paleolite centra Vostochnoj Evropy`: istoriya vzglyadov i sovremenny`e predstavleniya. *Ucheny`e zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e i social`ny`e nauki*, 2011, n. 4, p. 135.
19. *E`ngel`s F.* Proisxozhdenie sem`i, chastnoj sobstvennosti i gosudarstva [The origin of the family, private property and the State]. *Marks. K., E`ngel`s F., Izbr. soch.* t. 6, pp. 130–133.

УДК 821.133.1
ББК 85.140

ДОКЛАДЫ С.Н. ДУРЫЛИНА В ГАХН О ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Е.А. КОРШУНОВА

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
e-mail: zhenyakorshunova@gmail.com

В статье анализируются интермедиаальные компоненты статей С.Н. Дурьлина периода работы в ГАХН: «Пейзаж в произведениях Достоевского» (1926), «Киммерийские пейзажи Макс. Алекс. Волошина в стихах» (1927). В данных теоретических статьях автор показывает, как может быть решена проблема межсемиотических корреляций на примере анализа языка литературы языком живописи. С.Н. Дурьлин сознательно уходит от описания изобразительности средствами только литературоведения, при рассмотрении онтологического пейзажа косых лучей в произведениях Ф. М. Достоевского он пробует привлечь инструментарий живописи и создает пейзаж-символ.

Таким образом, писатель реализует идею показа диалога двух искусств, где языки двух искусств, не сливаясь, но синтезируясь особым образом, становятся декларацией интермедиаальности. С.Н. Дурьлин демонстрирует интермедиаальные корреляции на уровне проекции концептуальных моделей одной художественной формы в другую (звуковая живопись, пейзажная ремарка, пейзаж-символ, пейзажная рама и т. д.).

Писатель стремился в процессе анализа создать такой специфический язык, который бы учитывал смыслы многослойного художественного высказывания. В приложении к статье впервые публикуются тезисы и прения по докладу С.Н. Дурьлина «Пейзаж в произведениях Достоевского» по материалам РГАЛИ.

Ключевые слова: интермедиаальность, С.Н. Дурьлин, пейзаж-символ, межсемиотическая корреляция, звуковая живопись, пейзажная ремарка, онтологический пейзаж, поэтика, художественная форма, Ф.М. Достоевский, новаторский подход, живопись, творчество.

REPORTS OF S.N. DURYLIN IN THE STATE ACADEMY OF ART SCIENCES ON LITERATURE AND PAINTING: THE INTERMEDIATE ASPECT

E.A. KORSHUNOVA

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article analyzes the intermediate components of S.N. Durylin's articles from the period of his work at the State Academy of Art Sciences: «Landscape in the works of Dostoevsky» (1926), «Cimmerian landscapes Max. Alex. Voloshina in verse» (1927). In these theoretical articles, the author shows how the problem of intersemiotic correlations can be solved by analyzing the language of literature with the language of painting. S.N. Durylin consciously avoids describing figurativeness by means of literary studies alone, when considering the ontological landscape of oblique rays in the works of F. M. Dostoevsky, he tries to attract the tools of painting and creates a landscape symbol.

Thus, the writer implements the idea of showing a dialogue between two arts, where the languages of the two arts, without merging, but synthesized in a special way, become a declaration of intermediality. S.N. Durylin demonstrates intermediate correlations at the level of projection of conceptual models of one art form into another (sound painting, landscape remark, landscape symbol, landscape frame, etc.).

The writer sought in the process of analysis to create such a specific language that would take into account the meanings of a multi-layered artistic statement. The appendix to the article for the first time publishes theses and debates on the report of S.N. Durylin «Landscape in the works of Dostoevsky» based on the materials of the Russian State Archive of Literature and Art.

Key words: intermediality, S.N. Durylin, landscape-symbol, intersemiotic correlation, sound painting, landscape remark, ontological landscape, poetics, art form, F.M. Dostoevsky, innovative approach, painting, creativity.

Литературное наследие С.Н. Дурьлина (1886–1954) — писателя, философа, театроведа, искусствоведа, археолога, богослова, педагога — на рубеже XX–XXI столетий оказывается в активном читательском и исследовательском поле зрения. Ученными восстанавливается контур личности и творчества писателя [11], публикуется его «потаенная» проза, теоретические работы [4], эпистолярный, лирика — то главное, что дает представление о целостном творческом портрете такой неординарной фигуры XX в., как Дурьлин. Среди актуальных аспектов исследования

находится и междисциплинарный вектор творчества автора, например, поэтика интермедиаальности.

Дурылин часто сам устанавливал «парность» известных писателей и художников. «Как Врубель — парный художник к Лермонтову, так Федотов — к Гоголю» [3, с. 556]. Близким самому Дурылину можно считать его лучшего друга Михаила Нестерова. Ему, как известно, автор посвятил отдельное исследование [5]. Поэтому научный интерес представляют также и визуальные элементы поэтики Дурылина, особая роль в его творчестве изобразительного искусства и иконы. Внимание к междисциплинарным соответствиям появилось во многом у Дурылина благодаря участию в работе ГАХН, сотрудником которой он стал в 1925 г. по социологическому отделению. Деятельность Государственной академии художественных наук (1921–1931, с 1921 по 1925 — РАХН) уже была предметом специального анализа [9], также и сотрудничество с ней Дурылина [13]. Однако интермедиаальные компоненты в данных докладах еще не были предметом специального анализа. Эту лауну мы попытаемся восполнить хотя бы частично в данной работе.

Удостоверение ГАХН, выданное Дурылину 24 ноября 1927 г., содержало такую информацию о его работе там: «Настоящим Государственная Академия Художественных Наук удостоверяет, что Сергей Николаевич Дурылин состоит научным сотрудником Академии по социологическому Отделению с 5 июня 1925 г. Работа его в Академии за время 1925–27 г. выразилась в чтении научных докладов и участии в научной работе Отделений, Секций и Комиссий Академии, собирании библиографического материала для „Словаря русских художников“, организационной работе по комиссии, изучающей новое русское искусство при Социологическом отделении, устройстве выставок и пр. Академией была издана работа С.Н. Дурылина „Репин и Гаршин“, в настоящее время находится в печати его же работа „Из семейной хроники Гоголя“ и ряд статей (о Достоевском, художниках живого слова на сцене, русском символизме и пр.). Главнейшими из прочитанных С.Н. Дурылиным в Академии докладов являются: в Социологическом отделении: 2/ХІІ — 26 г. „Художник деревни Максимов“, 27/І — 27 г. „Исторический жанр у передвижников“, 15/ІV — 27 г. „Молодой Гоголь в социальном окру-

жении“; в Литературной секции: 19/Х — 26 г. „Художник живого слова на сцене“, 22/Х — 26 г. „Александр Добролюбов и Вал. Брюсов“, 27/ Х — 26 г. „Пейзаж в романах Достоевского“, 17/ХІІ — 26 г. „К. Леонтьев, как романист и критик“, 24/ІІ — 27 г.: „Гоголь — художник живого слова“, в Физико-Психологическом отделении: 29 /ХІ — 26 г. „Природа у Достоевского“, в Философском отделении: 24/ІІ — 27 г. „Эстетическое мировоззрение К. Леонтьева“, в Театральной секции: 15/ІІІ — 27 г. „Артем и Артемьев — артист и художник“» [Цит. по: 7, с. 875–876]. В целом, как указывала А. Резниченко, за период с февраля 1925 по апрель 1927 г. Дурылин сделал в различных отделениях и секциях ГАХН двадцать один доклад, из них четыре — в Комиссии по изучению творчества Достоевского: «К. Леонтьев и Лесков о Достоевском» (2 декабря 1925 г.), «Об одном символе у Достоевского» (7 апреля 1926 г.), и, наконец, «Пейзаж в произведениях Достоевского» (27 октября 1926 г.), 29/ХІ — 26 г. «Природа у Достоевского».

Как видим из перечисленного, особое внимание уделено фигуре Ф.М. Достоевского, выделяется и сквозная тема — рассмотрение функции пейзажа в творчестве писателя, ведь предшествующий «Пейзажу в произведениях Достоевского» доклад «Об одном символе у Достоевского» также посвящен одному очень важному пейзажу Ф. М. Достоевского, который автор назвал одним из главных символов творчества, приоткрывающем специфику его метода реалиста в высшем смысле, — пейзажу заходящего солнца и косых лучей.

В книге «В своем углу», поясняя специфику этого метода, Дурылин отмечал: «Достоевский давно учил дураков, что его понимание жизни более реально, чем, скажем, Писемского, потому что он заходит в такие ее углы, спускается в такие ее глубины (душа с ее подвалами, в какие они не спускаются). Вл. Соловьев и Андрей Белый, как человек, как возможный объект художественного изображения, что они — менее реальны, чем казак Ерогин? Они реальны не менее, но чтобы познать и изобразить их реальность <...> нужно обладать более совершенным изобразительным аппаратом, чем тот, каким располагают Горькие; в их, горьковском, изображении это будут не Соловьев и Белый, гностики 19 и 20 ст.,

а сумасшедшие, маньяки, патологические чудики, путаники, но в изображении, скажем, Новалиса, или Ибсена <...> или Достоевского это будут именно Соловьев и Белый, и будут реальны. <...> Ибо все зависит от ответа на вопрос, что считать реальным. <...> Вячеслав Иванов дал символизму формулу: *a realibus ad realiora* — с этой точки зрения Достоевский реальнее Л. Толстого, ибо отчетливее видит в изображении то, что в человеке относится больше уже к *realiora*, чем к *realia*» [8, л. 68].

Таким образом, как показывает в этом докладе Дурьлин, совершенство образительности Достоевского проявляется в онтологическом пейзаже косых лучей и заходящего солнца, к которому «у Достоевского композиционно стягивается иногда мысль произведения, его эстетическое и мыслительное *specificum*» [13, с. 227]. Именно здесь уже содержится очень важное наблюдение: категории поэтики анализируются с помощью инструментария другого искусства — живописи. Выделяется отдельно **пейзаж-символ**. Писатель вполне последовательно и сознательно выходит на проблему интермедиаальных соответствий, разворачивая ее дальше в статье «Пейзаж в произведениях Достоевского». Это интересный пример и материал для разработки и осмысления новаторского для того времени подхода к исследованию перевода и взаимодействия словесного и живописного искусства, в современной науке называемого *интермедиаальностью*, которая видит своей целью «системно представить сложные процессы межсемиотических корреляций» [15, с. 38]. Здесь нужно отметить, что интермедиаальность как отдельная дисциплина выделилась в рамках компаративистики в 1950–1960-х гг., активно ею в России начали заниматься в конце 1900-х гг. Так, И.Е. Борисова [1] называет работы Оскара Вальцеля о «взаимном освещении искусств» („*wechselseitige Erhellung der Kunst*“), монографию Кельвина С. Брауна «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948), «Философию новой музыки» Теодора В. Адорно, Стивена П. Шера, Нельсона Гудмена, а позже и работы Ханзена-Леве. Однако здесь следует иметь в виду, что осмысление проблемы взаимодействия искусств началось гораздо раньше. Например, Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» (1651), имеющем, как указывает А. П. Лободанов, и название «Спор между

живописцем, поэтом, музыкантом и скульптором» делился своими теоретическими размышлениями о сходстве и различии живописи и поэзии [10]. В российской науке интермедиаальностью начали заниматься позже [2; 14]. Дурьлин обдумывает продуктивность такого подхода в 1920-х, когда об этом обстоятельно мало кто писал. В переписке с М.В. Нестеровым он пробует получить от художника советы по разработке терминологического аппарата такого междисциплинарного поля исследований, однако М.В. Нестерову эта идея не понравилась, он считал языки двух искусств «непереводимыми». Переписка подтверждает тот факт¹, что эта идея принадлежала самому Дурьлину, который в данном случае не опирался на чей бы то ни было предыдущий опыт. Здесь мы показываем небольшой пример реализации данного подхода. В частности, на материале доклада, опубликованного затем в виде статьи, — «Пейзаж в произведениях Достоевского». Сам доклад был опубликован в 2009 г. А.Б. Галкиным в сборнике «Достоевский и мировая культура» и сразу же привлек внимание широкого круга литературоведов. Абсолютно очевидно, что он не потерял своего значения и сегодня. Тезисы же и прения по этому докладу увидят свет в приложении к нашей работе. В тезисах Дурьлин указывает:

«4. “Городской” по преимуществу пейзаж у Достоевского принимает форму то рамы, окаймляющей антропологические полотна его романов, то их фона, то некоторого музыкального сопровождения, связующего отдельные куски повествования.

5. Особенностью “пейзажного” творчества Достоевского является прием, благодаря которому целое произведение большого размера (роман) выдерживается на однообразном пейзажном фоне, принимавшем явно-символическое значение для романа как целого» [11].

Здесь сделана попытка выйти на проблему межсемиотических взаимодействий, при которых, например, термин живописи —

¹ См.: Нестеров М. В. Письма. Избранное / сост. А.А. Русакова — Л.: Искусство, 1988. — С. 361–362.

рама, — характеризуя характер пейзажа романов Достоевского, — становится одновременно и термином, помогающим литературоведу Дурылину объяснить идею романов Достоевского. Например, Дурылин отмечает: «большие романы заключены у Достоевского в прочные, определенные пейзажные рамки, сложенные из кратких и точных пейзажных помет. “В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки...” [6, 5]. — так начинается “Преступление и наказание” — и этим сразу определяется тот материал, из которого сделана единая, крепкая пейзажная рама этого романа: жара, зной и пыль. Достоевского можно было бы заподозрить в крайнем однообразии его пейзажных средств, исследуя эту раму — цельную на всем протяжении романа, — если бы не было ясно, что материал для рамы выбран сознательно и незаменим для ее символической окраски» [6, с. 238]. Как прослеживает в статье Дурылин, этот пейзаж не только окрашивает городской колорит и провинциальный, но сопутствует описанию душевных мук. Картина меняется только в вечер покаяния Раскольникова, «вечер... теплый и ясный». Дурылин тонко подмечает, что зной, духота и пыль сопутствуют только Раскольникову, а Свидригайлову, например, только дождь. «Пейзажный охват главы, изображающей последнюю ночь и смерть Свидригайлова, поражает своим предельным мастерством символического художества, — и трудно решить, что совершеннее, рама из зноя, в которой задыхается Раскольников, или рама из воды, в которой гибнет Свидригайлов» [6, с. 240–241]. Таким образом, «пейзажная рама», становясь лейтмотивом, «подсвечивает» духовный мир данных героев и становится «картиной в прозе», знаком изобразительным. Обнаруживается стремление Дурылина не просто тематизировать отдельные визуальные образы в рамках литературы, а нащупать специфический художественный язык. Такого рода символические рамы Дурылин выделяет и в «Идиоте», в «Подростке», «Братьях Карамазовых», «Униженных и оскорбленных» и др.

Термин «пейзажная рама» нельзя считать просто метафорой, служащей декоративным целям. Происходит слияние изобразительного, музыкального и вербального языка, монтируясь

в один жанр и становясь декларацией интермедийности. Например, «пейзажные паузы и ремарки являются у Достоевского целостным построением, символически избранным, характерным для целого романа. Они служат ему то оформляющей рамой, то пронизывают его, как музыкальный лейтмотив» [6, с. 236]. Употребляет писатель и термины «пейзажная декорация» и «пейзажно-декорационная ремарка», высказывая таким образом свой тезис о драматургичности романов Достоевского. Так, в «Идиоте», как указывает Дурылин, «декорация парка отсутствует: ее заменяет одно дерево, под которым происходят нужные сцены — это «чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной» [6, с. 252]. Таким образом, трехмерное пространство переходит в двухмерное — картину, имеющую значение символа-знака. Пейзажные паузы и ремарки нацелены на реализацию именно драматургического плана романов Достоевского. Эта сторона творчества писателя хорошо исследована в современной достоевистике.

Когда слияния языков разных искусств нет, нет и интермедийности, например, экфрасис (словесное описание произведения изобразительного искусства) нельзя считать примером интермедийности, так как здесь живописное произведение описывается в системе литературоведческих понятий, т. е. «изнутри» той же системы. Дурылин же один из первых, кто пытается слить в обновляющем синтезе языка искусства. В этом его новаторский подход.

Также Дурылин называет Достоевского мастером «звуковой пейзажной живописи». «“Орла бросили с вала в степь. Это было глубокою осенью, в холодный и сумрачный день. Ветер свистал в голой степи и шумел в пожелтелой, иссохшей, клочковатой степной траве” (“Записки из Мертвого дома”). Звук С носится по отрывку, как ветер по степи: это его — свист осенний, но осень неподвижна: эта плавная, ровная устойчивость степи удивительно передана Р и Л, на основе которых “свистит” непрерывное С» [6, с. 250].

Такие приемы создания пейзажа использует Дурылин и в статье «Киммерийские пейзажи Макс. Алекс. Волошина в стихах» (1927), которая по проблематике примыкает к кругу статей, напеча-

таных в ГАХНе. В статье Дурылин не только дает анализ образа Киммерии в поэзии Волошина и характеризует выставленные акварели художника, но и обращает внимание на то, что М. А. Волошин использует язык живописи в поэзии, в данном случае при описании Киммерии: «В стихах Волошина почти все — зрительное видение и запечатление, форма и цвет, редко — запах и еще реже — звук» [4, с. 760]. Пейзаж в стихах писатель сравнивает с портретом в живописи: «Краска на краске, какое-то пиршество красок, набросанное на строгом холсте древнегреческого хитрого тканья. Но где все это? Не знаю, — и лучше меня знающие Коктебель, вероятно, тоже не знают. Никто не найдет места этого пейзажа. Его, вероятно, и нет вовсе. Это не „место“ в Коктебеле — это несколько тонко подмеченных черт на лице Киммерии, — это из портрета той, которую нельзя заставить позировать, но Лик которой можно видеть — каким-то глубочайшим зрением любви и красоты, дающим силы на высшее — синтетическое искусство, — искусство самораскрывающегося живописного видения» [4, с. 763]. Хотя Дурылин здесь не описывает сами механизмы перевода одного языка искусства на другой, а указывает на общие творческие принципы подхода М.А. Волошина к поэзии и живописи (не жизнеподобие, но Лик), он все же отмечает важное: не синтез (как у символистов с их идеей синтеза искусств), а взаимодействие и взаимовлияние, «переводимость» и взаимообусловленность языка живописи и литературы, где стихотворение является своеобразным текстом в тексте и роль интертекста играет акварель или пейзаж: «Часто, — почти всегда, — акварель, висящая под стеклом, могла бы служить кодою какого-либо из коктебельских сонетов Волошина, и обратно: иная строфа его сонета просит места на красочной поверхности его акварели. <...> „Мои стихи о природе, — говорит сам художник, — утекли в мои акварели“» [4, с. 763–764]. Так, Дурылин декларирует слияние языков живописи и поэзии, где звук становится знаком не только вербальным, но и изобразительным. Вопрос о том, что же первично, поэзия или живопись, Дурылин не ставил, считая, что:

*Все равно ведь, — сказ о Карадаге
Ни выцветить ни кистью на бумаге,
Ни высловить на скудном языке.*

В данных примерах (по материалам двух статей) Дурылин использует (по терминологии Ханзена-Леве) интермедийальные корреляции на уровне *проекции концептуальных моделей* одной художественной формы в другую (звуковая живопись, пейзаж-символ и т. д.).

Таким образом, подводя самые предварительные итоги сказанному, следует сказать, что Дурылин — один из первых в представленных статьях, написанных в период работы в ГАХН, пробовал реализовать и предложить новый интермедийальный подход, позволяющий анализировать произведения литературы и искусства специфическим «языком» — языком, единицы которого несут смысл многослойного художественного высказывания и позволяют учитывать соотношения разных художественных форм.

Приложение

Заседание комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского при литературной секции Г.А.Х.Н. от 27 октября 1926 г.²

Председатель Г.И. Чулков, секретарь В.С. Нечаева
Заслушан доклад С.Н. Дурылина «Пейзаж у Достоевского»³

Прения по докладу:

Ф.Ф. Бережков указывает на близость прослушанного доклада к докладу С.Н. Дурылина «Об одном символе Достоевского», прочитанном в прошлом году. Доклад прекрасный и очень широко захватывает проблему. Очень тонки наблюдения над звуковой живописью, которой пользуется Досто-

² Публикуется впервые по: Протоколы №№ 1–9 заседаний комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского 1926/1927 гг. и материалы к ним // РГАЛИ. Ф. 941. оп. 6. ед. хр. 53. 48 л. Л. 1–2.

³ Название доклада при публикации изменено на «Пейзаж в произведениях Достоевского».

евский при изображении пейзажа. Примеры, приведенные в докладе, можно продолжить материалом из «Преступления и наказания» и других произведений.

В трактовке пейзажа Достоевским есть несомненная близость с Гоголем и Гофманом. Кроме фантастики надо также подчеркнуть пейзажные элементы в городском пейзаже. Например, оценка его мастерами, ремесленниками на Невском, трактованными в духе натурализма.

Не совсем справедливо утверждение докладчика, что у Толстого и Тургенева пейзаж объективен, не психологичен. Наоборот, у Толстого почти всегда пейзаж психологический, связанный с настроением героя, и у Тургенева — также. Specificum пейзажей Достоевского не в психологизме их и не в символизме. Докладчик напрасно ставит всюду на первом месте человека и в антропологическом плане рассматривает все творчество Достоевского. По мнению Ф.Ф. Бережкова, основой в понимании Достоевского-художника должно лечь понятие «атмосферы», «фона». Фон у Достоевского не служебен, а первостепенен, на нем ткуются разные узоры. Не человек определяет фон, а фон, атмосфера определяет человека и даже идеи. В понимании должного места «атмосферы» ключ к пониманию пейзажа у Достоевского. Пейзаж в романах Достоевского определяет героев и борьбу идей. Если так понимать пейзаж Достоевского, то необходимо было привлечь в докладе материал из «Зимних заметок о летних впечатлениях». Там нет пейзажа в узком смысле слова, но великолепно передана атмосфера Лондона.

Е. Чирков находит много тонких замечаний в докладе, но указывает, что большинство из них даны только мимоходом и не проработаны до конца. Таков вопрос о происхождении пейзажа у Достоевского, его связь с иконописью. Таково указание на связь пейзажа с драматической сущностью романов Достоевского. Важно было бы отметить, что у Достоевского катастрофический момент в романе всегда отмечается в природе, чаще всего грозой, например в «Селе Степанчикове», в «Идиоте», в «Преступлении и наказании», изменение

пейзажа соответствует катастрофе Раскольникова и идее возмездия у Свидригайлова.

В.С. Нечаева отмечает, докладчик более приписал значения деревенским пейзажам Достоевского, чем они имеют место на самом деле. Их особый стиль объясняется не тем, что в их изображении Достоевский почти «отдыхает» от городского пейзажа, по выражению докладчика, а тем, что они имеют особое литературное происхождение. Они продиктованы Достоевскому sentimentalными литературными традициями и более широки в ранних повестях, чем в последних романах. Антропологизм и психологизм пейзажей Достоевского несомненны, и антропологизм пронизывает все художественные приемы Достоевского, вплоть до сравнений и метафор. Причину антропологизма творчества Достоевского надо искать в общей социальной его основе. Наблюдения над звуковой инструментальной речью Достоевского, сделанные докладчиком и распространенные Ф.Ф. Бережковым, не убедительны, так как в большинстве приведенных примеров субъективны и случайны.

С.Н. Дурьлин признает, что в его работе могли быть упущения и недоговоренности, так как впервые в его докладе был сведен в одно целое огромный материал. Замена понятия «пейзажа» понятием «атмосферы» для докладчика неприемлема. В понятии «пейзаж» есть момент образа, эйдологический элемент, которого нет в понятии «атмосферы».

Различие пейзажей Тургенева и Достоевского в том, что Тургенев воспринимает природу натурфилософски, у него на первом плане — природа, в ней истинное бытие, а в человеке — призрачное.

То же, но в ином смысле у Толстого. Конечно, и у Тургенева, и у Толстого пейзажи психологичны, поскольку они вдвинуты в общую рамку действия романа. Но в общем их пейзаж не психологичен, а космологичен.

Что касается Достоевского, то такого пейзажа он не знает. Антропологичность его пейзажа не значит психологичность; первое глубже второго и обозначает не только бывание, но и бытие.

Вопроса о значении пейзажа в плане драматическом докладчик сознательно едва коснулся, и не прорабатывал до конца, так как это выходило за пределы его темы. Значение сельского пейзажа не преувеличено, так как он, несомненно, имеет место даже в последних романах Достоевского и часто трактован вполне оригинально, без влияния литературных традиций. Звуковая живопись у Достоевского, несомненно, есть, мне нужна большая работа, чтобы вскрыть всю ее значительность в романах Достоевского. Вернее всего, здесь несознательное, а интуитивное построение на тех или иных звуках дающее поразительные эффекты. Это совершенно новая, необследованная область дарования Достоевского.

**Тезисы к докладу С.Н. Дурылина на тему:
«Пейзаж у Достоевского» (л. 5)**

Проблема пейзажа у Достоевского представляется новой проблемой в нашем современном изучении Достоевского. Широко распространенное убеждение, что у Достоевского нет пейзажа, объясняется не отсутствием его у Достоевского, а тем своеобразным местом, которое отведено пейзажу в плане, композиции и тематике романов и повестей Достоевского.

Достоевский, в противоположность крупнейшим мастерам русского литературного пейзажа С. Аксакову, Тургеневу, Л. Толстому, никогда не отводит пейзажу самостоятельного места. Избегая самостоятельных пейзажных полотен, Достоевский обуславливает и соподчиняет свой пейзаж иным верховным творческим заданиям.

Пейзаж Достоевского входит всецело в его художественную антропологию, тогда как пейзаж упомянутых мастеров выражает их художественную космологию, связанную с основными философскими их идеями.

«Городской» по преимуществу, пейзаж у Достоевского принимает форму то рамы, окаймляющей антропологические полотна его романов, то их фона, то некоторого музыкального сопровождения, связующего отдельные куски повествования.

Особенностью «пейзажного» творчества Достоевского является прием, благодаря которому целое произведение большого размера (роман) выдерживается на однообразном пейзажном фоне, принимающем явно-символическое значение для романа как целого.

Многообразие применений и сложность тем и форм пейзажа, применяемых Достоевским в его произведениях, заставляют признать в нем великого мастера символического пейзажа. Пейзаж у Достоевского превращается в мощный художественный символ, вбирающий в себя великую сложность идей и творческих домыслов писателя.

Список литературы

1. *Борисова И.* Zeno is here: В защиту интермедийности // НЛО. — 2004. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhituintermedialnosti.htm>
2. *Борисова И.Е.* Интермедийный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. — СПб., 2000. — 251 с.
3. *Дурылин С.Н.* В своем углу. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 878 с.
4. *Дурылин С.Н.* «Киммерийские пейзажи» Макс. Алекс. Волошина в стихах // Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. — СПб.: Владимир Даль, 2014. — С. 761–769.
5. *Дурылин С.Н.* Нестеров в жизни и творчестве. — М.: Молодая гвардия, 2004. — 542 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
6. *Дурылин С.Н.* Пейзаж в произведениях Достоевского // Творческое наследие С.Н. Дурылина: сб. ст. — Вып. 2. М.: Совпадение, 2016. — С. 225–257.
7. *Дурылин С.Н.* Статьи и исследования 1900–1920-х гг. / сост., вступ. ст. и коммент. А.И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. 895 с
8. *Дурылин С.Н.* В своем углу. Тетрадь XII // РГАЛИ. Ф. 2980. С.Н. Дурылин. Ед. хр. 314. В тексте черновика и копии писем С.Н. Дурылина Н.К. Гудзию, Н.К. Метнеру, О.Э. Озаровской и пи-

сем к нему Н.К. Гудзия, Г.И. Чулкова, М.В. Нестерова и др. 1928–1929 гг. — 109 л.

9. Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской. — М., 2017. — Т. 1: Исследования. — 456 с.

10. *Лободанов А.П.* Взгляды Леонардо да Винчи на искусство (из лекций по общей теории искусства) // Теория и история искусства. — 2020. — Вып. 3/4. — С. 10–42.

11. Протоколы №№ 1–9 заседаний комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского 1926/1927 гг. и материалы к ним // РГАЛИ. Ф. 941. оп. 6. ед. хр. 53. — 48 л.

12. С.Н. Дурьлин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. — М.: Модест Колеров, 2010. — Кн. 1: Исследования. — 512 с. (Исследования по истории русской мысли; Т. 14).

13. *Резниченко А.* «Монастырь старца Зосимы» Сергея Дурьлина: к вопросу о творческой истории, или Дурьлин, ГАХН и Оптина пустынь: портрет на фоне пейзажа // Достоевский и мировая культура: петербургский альманах. — 2020. — № 38. — С. 226–242.

14. *Сидорова А.Г.* Интермедийная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. — Барнаул, 2006. — 218 с.

15. *Хаминова А.А., Зильберман Н.Н.* Теория интермедийности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского гос. ун-та. — 2014. — № 389. — С. 38–45.

References

1. *Borisova I.* Zeno is here: V zashchitu intermedial'nosti. *UFO*, 2004, n. 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashchitu-intermedialnosti.htm>
2. *Borisova I.E.* Intermedial'nyj aspekt vzaimodejstviya muzyki i literatury v russkom romantizme. St. Petersburg, 2000.
3. *Durylin S.N.* V svoem uglu [In his corner]. Moscow, 2006.
4. *Durylin S.N.* «Kimmerijskie pejzazhi» Maks. Aleks. Voloshina v stihah ["Cimmerian landscapes" Max. Alex. Voloshina in verse] St. Petersburg, 2014. P. 761–769.

5. *Durylin S.N.* Nesterov v zhizni i tvorchestve [Nesterov in life and work]. Moscow, 2004.

6. *Durylin S.N.* Pejzazh v proizvedeniyah Dostoevskogo [Landscape in the works of Dostoevsky]. *Tvorcheskoe nasledie S.N.Durylina*. Vyp. 2. Moscow, 2016. P. 225–257.

7. *Durylin S.N.* Stat'i i issledovaniya 1900–1920-h gg. [Articles and studies of the 1900s–1920s]. St. Petersburg, 2014. 895 p.

8. *Durylin S.N.* V svoem uglu. [In his corner]. *Tetrad' XII. RGALI*. F. 2980. S.N. Durylin. Ed. hr. 314. V tekste chernoviki i kopii pisem S.N.Durylina N.K.Gudziyu, N.K.Metneru, O.E.Ozarovskoj i pisem knemu N. K. Gudziya, G. I. Chulkova, M. V. Nesterova i dr. 1928–1929 gg.

9. *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva* [Art as a language — the languages of art]. *The State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s* / ed. by N.S. Plotnikov, N.P. Podrandskoy. Moscow, 2017. T. 1: Issledovaniya.

10. *Lobodanov A.P.* Vzglyady Leonardo da Vinci na iskusstvo (iz lekcij po obshchej teorii iskusstva) [Leonardo da Vinci's views on art]. *Theory and history of art*, 2020, Issue 3/4, pp. 10–42.

11. *Protokoly №№ 1–9 zasedanij komissii po izucheniyu tvorchestva F. M. Dostoevskogo 1926/1927 gg. i materialy k nim. RGALI*. F. 941. op. 6. ed. hr. 53.

12. *S.N. Durylin i ego vremena* [S.N. Durylin and his time]: Issledovaniya. *Teksty. Bibliografiya*. Moscow, 2010.

13. *Reznichenko A.* «Monastyr' starca Zosimy» Sergeya Durylina ["The Monastery of the Elder Zosima" by Sergei Durylin]: k voprosu o tvorcheskoj istorii, ili Durylin, GAHN i Optina pustyn': portret na fone pejzazha. *Dostoevsky and World Culture: the St. Petersburg Almanac*, 2020, n 38, pp. 226–242.

14. *Sidorova A.G.* Intermedial'naya poetika sovremennoj otechestvennoj prozy (literatura, zhivopis', muzyka) [Intermediate poetics of modern Russian prose (literature, painting, music)]: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Barnaul, 2006, 218 p.

15. *Haminova A.A., Zil'berman N.N.* Teoriya intermedial'nosti v kontekste sovremennoj gumanitarnej nauki [The theory of intermediality in the context of modern humanities]. *Bulletin of the Tomsk State University*, 2014, No. 389, pp. 38–45.

УДК 7.01
ББК-1

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЯВЛЕНИЯ ПРАВОСЛАВИЯ НА ЛАДОЖСКИХ ОСТРОВАХ ВАЛААМ И КОНЕВЕЦ

А.В. ТРЕЩАЛИНА

Университет мировых цивилизаций имени В.В. Жириновского
119049, Москва, Ленинский проспект, д. 1/2, корп. 1; Россия
E-mail: anna468@mail.ru

В статье сделана попытка акцентировать внимание на так называемых местах силы на пути следования Андрея Первозванного по территории Древней Руси. Отмечается наличие различных подземных тоннелей, колодцев и пещер в местах пребывания святого апостола. Более подробно рассматривается Валаамский архипелаг в Ладожском озере, ставший духовным центром Приладожских земель. Проводится анализ передвижничества преподобного Арсения, основателя Коневецкого православного монастыря на Ладоге. Можно предполагать, что христианские миссионеры направлялись именно к «местам силы» древних цивилизаций, проживающих в северных регионах Евразии. Таким образом, получилась своеобразная преемственность расположения православных обителей и культовых центров предшествующих эпох.

Ключевые слова: «места силы», Андрей Первозванный, Валаам, святые Сергей и Герман Валаамские, христианские миссионеры, Ладожское озеро, пещеры, тоннели, Соловецкий архипелаг, древние цивилизации, Арсений Коневский, остров Коневец.

HISTORICAL ASPECTS OF THE APPEARANCE OF ORTHODOXY ON THE LADOGA ISLANDS OF VALAAM AND KONEVETS

A. V. TRESHCHALINA

V.V. Zhirinovskiy University of World Civilizations
119049, Moscow, Leninsky Prospekt, 1/2, bldg. 1; Russia

The article attempts to focus on the so-called “places of power” on the way of St. Andrew the First-Called through the territory of ancient Russia. The presence of various underground tunnels, wells and caves in the places of the Holy

Apostle's stay is noted. The Valaam archipelago in Lake Ladoga, which has become the spiritual center of the Ladoga lands, is considered in more detail. The analysis of the peredvizhnichestvo of St. Arseny, the founder of the Konevetsky Orthodox monastery on Ladoga, is carried out. As a result, it can be assumed that Christian missionaries were sent precisely to the “places of power” of ancient civilizations living in the Northern regions of Eurasia. Thus, a kind of continuity was obtained in the location of Orthodox monasteries and religious centers of previous eras.

Key words: places of power, Andrew the First-Called, Valaam, Saints Sergius and Herman of Valaam, Christian missionaries, Lake Ladoga, caves, tunnels, Solovetsky archipelago, ancient civilizations, Arseniy Konevsky, Konevets island.

Одним из многочисленных исторических примеров искоренения язычества на Севере нашей страны стало освоение сотни лет назад православными монахами Валаамского (Ладожское озеро) и Соловецкого (Белое море) архипелагов, имеющих сходное географическое расположение по отношению к материку. Это достаточно большие, но обособленные территории, находящиеся в зоне досягаемости парусных маломерных судов, имеющих у населения, проживающего на побережье и проводившего в давние времена на островах свои обрядовые ритуалы.

Прежде всего, следует упомянуть о появлении Андрея Первозванного на Руси и, в частности, на Валааме (рисунок 1).

Основой преданий о посещении русской земли Андреем Первозванным является свидетельство Оригена о Скифии как об апостольском уделе Андрея Первозванного. Эта страна занимала территорию севернее Понта Эвксинского (Черное море), простиравшуюся от гор Кавказа, Меотиды (Азовское море) и реки Танаис (Дон) до реки Гипанис (Южный Буг) на западе и включавшую в себя Крымский полуостров, а на севере ограниченную Скифскими, или Рифейскими, горами неопределенной локализации. В «Слове о проявлении Крещения Русская земля святого апостола Андрея, како приходил в Русь», сохранившемся в составе «Повести временных лет», говорится, что Андрей Первозванный, прибывший из Синопа в Корсунь (Херсонес), узнал о близости Днепровского устья и «всхоте поити в Римъ». Поднявшись вверх по Днепру, он благословил место будущего Киева (рисунок 2).



Рисунок 1 — Памятник апостолу Андрею Первозванному на Валааме

От гор киевских апостол пришел к Словенску Великому, предшественнику Господина Великого Новгорода. Далее направился он с учениками к священному острову на озере Нево (*Neva* с финского языка — «болото, болотистая местность», старое название Ладоги), где были главные капища Велеса и Перуна. По дороге на Валаам святой Андрей оставил посох свой в селе Грузино и благословил край тот, что на реке Волхов. Прибыв на Валаам, Андрей Первозванный обратил в христианство языческих жрецов, а на месте капища установил каменный крест [1].

Относительно личностей святых Сергия и Германа Валаамских (рисунок 3) и их деятельности на острове информации крайне мало. Свидетельством иноческого подвига преподобных стали церковное предание и древние летописные источники.

В Новгородской летописи сказано, что Сергий был по национальности греком и не говорил по-русски. В Новгородской Софийской библиотеке, на доске древней рукописной книги, содержащей правила «Святых Отцов и Седьми Соборов», находится записка со следующими



Рисунок 2 — Апостол Андрей водружает крест на киевских горах. Радзивиловская летопись

словами: «В лето 6837 (1329 г. — *A. T.*) нача жити на острове Валаамском, озере Ладожском, старец Сергий».

Существует версия, что «Валаам» происходит от финских слов «*varama*» — высокая земля и «*valo*» — свет, клятва. Таким образом, «Валаам» — это «Земля света». Возможно, первоначальное название *Valami* было переделано по созвучию с библейским именем древнего бога, известного как Ваал.

Почти все свидетельства ранней истории этого архипелага утрачены. Однако исследователи полагают, что в дохристианскую эпоху острова были местом языческого культа. Считается, что в те годы на Валааме располагалось главное капище Велеса (или Волоса) и Перуна, которым поклонялись и приносили жертвы живущие в окрестностях шаманы. Этимологический анализ финского названия «Валамо» подтверждает вероятность предания: вал, ваал, Волос или Велес — однокоренные слова, а «мо» по-ижорски — земля. Таким образом, «Валамо» можно трактовать как «Земля Велеса».



Рисунок 3 — Святые Сергий и Герман Валаамские

По первоначальным данным Валаамского монастыря, преподобные Сергий и Герман поселились на острове в период между 973 и 980 гг. н. э. Однако в современной интерпретации время их жизни относится к XII и даже к XIV вв. Официальное синодальное издание «Минеи Четьи на русском языке» сообщает о преподобных Сергии и Германе как о «скончавшихся около 1353 г.» [2, 3].

В Валаамской библиотеке, которую вместе с драгоценностями и святынями забрали монахи в 1939–1940 гг. при уходе в Финляндию, хранится летопись русского библиофила А.И. Сулакадзева, в которой говорится о том, что в X в. кельтский монах по имени Сергий (лат. *Sergius* — римское родовое имя, в переводе с латыни — «знатный», «высокопочтимый»). Первыми носителями этого имени на Руси

были обладатели духовного звания) пребывает на остров Валаам, где основывает монастырь и крестит языческого жреца Кентагера, дав ему имя Герман. Согласно этой версии, Сергий был ирландским монахом, который через Скандинавию пришел на север Руси [3].

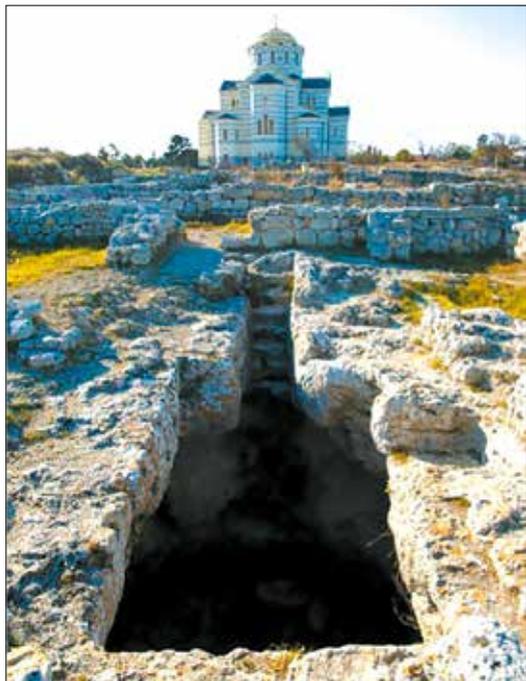
Для упомянутых мест посещения Андреем Первозванным характерно наличие различных подземных тоннелей, колодцев и пещер. Так, например, в Херсонесе находится знаменитая пещера Парфенона, рядом с которой — несколько так называемых карстовых колодцев, имеющих особое почитание древними греками (рисунок 4). Херсонеситы с незапамятных времен поклонялись «силам» этих колодцев, а с принятием христианства стали возводить над ними храмы [4].

В Риме, где также побывал святой Андрей Первозванный, насчитывается более 60 различных катакомб, длиной 150–170 км, существовавших еще в дохристианскую эпоху. Большинство из них расположены вдоль Аппиевой дороги и представляют собой систему подземных ходов, образующих лабиринты (рисунок 5). В отношении происхождения катакомб нет определенной точки зрения. Существует гипотеза, что они являются остатками древних каменоломен или подземными путями сообщения [5].

Первые подземные проходы на территории Киева возникли задолго до крещения Киевской Руси (рисунок 6). В наиболее старых их частях найдены останки людей и каменные сооружения наподобие плит, предположительно алтари язычников. После крещения Руси пещеры постепенно стали использоваться христианами для расположения церквей, монастырей и кладбищ. Сегодня известно более 300 киевских катакомб.

Назначение первых подземелий до сих пор неизвестно. Следов постоянного проживания в них людей не сохранилось, а как каменоломни они явно не использовались. По одной из версий историков, это могли быть самые ранние поселения на территории нынешнего Киева, которые по возрасту являются ровесниками римских подземных сооружений.

Наличие единого Киевского подземного комплекса было установлено только в конце XX в. Его структура очень разветвленная, имеет множество местами заваленных коридоров,



а



б

Рисунок 4 — Древние памятники Херсонеса:
а — пещера Парфенона; б — колодец



Рисунок 5 — Катакомбы Рима. Прямоугольные ниши (loculi), где хранились останки большинства усопших



Рисунок 6 — Катакомбы Киева

расположенных на разных уровнях и прорытых в разное время. Учитывая глубину ярусов, археологи предполагают, что они проходят под Днепром и его бывшим руслам. В наши дни хо-

рошо исследована только незначительная часть монастырских катакомб [6].

О наличии древних подземных коммуникаций на Валаамском архипелаге можно судить по разнородной информации, имеющейся в открытом доступе.

Прежде всего, следует отметить дохристианский период обитания островов. А.П. Андреев в 1875 г. писал: «Говорятъ, въ древнія времена, Валаамъ населяли номады и жили они въ пещерахъ или впадинахъ высеченныхъ въ каменныхъ утесахъ, — и валаамскіе иноки, основываясь также на устныхъ преданіяхъ, считаютъ основаніе монастыря весьма древнимъ» [7]. В одной из таких вырубленных в скале пещер на вершине острова Святой было место отшельничества Сергия и Германа. Позднее пещеру стали связывать с именем известного русского святого Александра Свирского.

Предположить наличие подземных пустот в районе Валаамского архипелага можно и на основании периодически возникающего гула, о котором сообщали монахи в начале XX в. Так, в 1914 г. делопроизводитель Валаамского монастыря, иеромонах Поликарп, писал: «За истѣкшіе пять лет у нас наблюдается следующее явление: в юго-западной и западной сторонах Ладожского озера слышатся иногда подземные звуки, имеющие сходство с отдаленными пушечными выстрелами. Этот подземный гул бывает разной степени: иное время он слышен вдали, в озере, как бы исходя из водной пучины, в редких случаях гул этот слышится явственно, раздаваясь под землею и по большей части в западной части Валаама. В последнем случае приходилось наблюдать, что подземный гул, слышанный на острове, сопровождался едва уловимым сотрясением земли». Аналогичное донесение было составлено монахом Юлианом 5 марта 1917 г.: «Канцелярия монастыря спешит сообщить, что сегодня в 2 час 17 мин утра был наблюдаем очень сильный подземный удар, центральная сила которого была очень слышна на главном острове, где раскинут монастырь. Удар был одиночный, протяжный, наподобие громового удара, длительность явления простиралась до 30 с. Впечатление от этого удара получилось такое, что как

будто после разразившегося подземного звука вблизи монастыря отзвук этого явления покотился на восток, постепенно замирая в своей силе и звучности...» [8].

Подобный звуковой резонанс может возникать и усиливаться различными полостями под землей, например, пещерами, тоннелями — как естественного, так и искусственного происхождения. Ученые предполагают, что причиной возникновения громовых звуков и гула являются вертикальные колебания в больших массах воды, совершающиеся с частотой от 2,9 до 4,5 МГц. В свою очередь, эти колебания обусловлены землетрясениями, порождающими разрывы в толще земной коры. Если такие разрывы находятся на дне, то вода, стремящаяся заполнить новые пустоты, оказывает влияние на движение расположенных сверху воздушных масс, перемещение которых и создает гул [9].

Еще одно описание подземных коммуникаций дается в журнале «Нива» за 1899 г.: «...Иноки Валаамские дошли в своем строительном искусстве даже до сооружения туннеля, сделанного от самого монастыря к мастерским. Шириною в 2 ½ аршина (1,78 м. — *А. Т.*) и вышиною в сажень (2,1336 м. — *А. Т.*), он тянется мимо монастырского кладбища на расстоянии целых 70 сажень (149,35 м. — *А. Т.*). Внизу туннель обшит гранитом, а сверху выложен кирпичом. ...Чтобы понять, что это была за работа, достаточно сказать, что сквозь гранитную скалу, сверху вниз, пробита жила насквозь вплоть до самого озера. В этой жиле устроено 170 ступеней, по которым можно сойти к самой воде. ...В самом низу высверлен в граните четырехсаженный (8,53 м. — *А. Т.*) колодец, в который проведены трубы из озера, а вверху на горе высится большое трехэтажное здание водокачки» [10].

Для того чтобы пробить гранитную скалу, соорудить тоннель и ступени, «высверлить в граните» колодец, нужен как минимум соответствующий достаточно прочный инструмент. Даже если колодец и не высверлен, а просто пробит, то при помощи чего? Зубилом и кувалдой более чем восьмиметровую яму в твердой породе можно делать вечно. Выкладка кирпичом, скорее всего, связана с ремонтными работами, проведенными в более позднее время по отношению к созданию тоннеля.

Приведенные доводы позволяют предположить, что тоннель и колодец существовали на Валааме еще до прибытия в X в. н. э. (согласно церковному преданию) греческих священноинок Сергия и Германа, а, быть может, и святого апостола Андрея Первозванного (I в. н. э.).

Необходимо отметить, что большинство древних монастырей России имеют подземные помещения, которыми, по историческим сведениям, пользовались монахи и защитники Отечества. В «Московских ведомостях» дается следующее описание подземных ходов сообщения между монастырями старой Москвы: «Стены этих ходов из грунта твердого настолько, что сквозь него не просачивается вода, хотя дно и покрыто водой в иных местах на аршин (0,7112 м. — *A. T.*). ...Ходы тянутся весьма далеко, местами превращаясь в широкие залы, потом суживаясь до аршинной ширины. Высота ходов различна, в иных местах она достигает до четырех аршин ($4 \times 0,7112 = 2,855$ м. — *A. T.*), а в других приходится с трудом двигаться вперед ползком. ...В этих местах видны обвалы, да и во многих местах на стенах и потолке видны едва держащиеся глыбы, которые при легком прикосновении падают, но настолько тверды, что не расшибаются» [11].

Основываясь на приведенных сведениях о наличии подземелий в местах пребывания Андрея Первозванного, можно предположить, что эти пещеры, возможно, соединенные тоннелями или иными ходами сообщения, существовали задолго до нашей эры. Характерно и другое: благословленные им территории прежде были крупными языческими капищами. Это утверждение касается и Валаама, где по преданию один из Апостольских учеников по имени Сергий крестил среди язычников и жреца Мунга, которого впоследствии стали называть Германом (имя Герман образовано от латинского слова «*germanus*» и переводится как «братский», «родной», «настоящий» или «истинный»).

Вполне вероятно, что аналогия Валаама и Соловков заключается не только в аномальной энергетике этих мест, наличии богатых рыбой «многих» озер, «возвышенных» холмов, покрытых «зеленеющим лесом», но и в существовании пещер и тоннелей.

Не секрет, что на Соловецком архипелаге существуют многоярусные прямолинейные и кольцеобразные подземные ходы, созданные тысячи лет назад. Некоторые из них не найдены до сих пор. В книге А.М. Попова «Карелия неизвестная: Страницы тайной истории» сказано о наличии сети «подземных ходов и тоннелей, проходящих на разных уровнях, в том числе и под дном шельфа. Предназначались они для культового, хозяйственного и военного назначения» [12]. Предания сообщают, что внутри горы Секирная находится каменная пирамида с усыпальницей и ходами. Наличие каменных культовых сооружений, которым не менее трех тысяч лет, и древних захоронений в районе горы Секирная и северо-западной части озера Святое, подтверждаются изысканиями археологов [13].

Под Соловецким монастырем имеется сеть соединенных между собой подвалов и подклетов, общая площадь которых до сих пор точно не установлена. Причем кто строил или как образовались эти подземные лабиринты, остается загадкой и сегодня потому, что в прочных гнейсо-гранитных коренных породах Соловецкого архипелага создать тоннели, даже с использованием современных технологий, совсем не просто [14].

В 1924 г. был обнаружен и сразу же замурован подземный ход в главном храме Соловецкого монастыря — Преображенском соборе (освящен 6 августа 1566 г.). С территории монастыря подземные тоннели уходили в сторону горы Секирная и к Большому Заяцкому острову.

В преданиях говорится, что в период Соловецкого восстания («сидения») 1668–1676 гг. против реформ Никона священнослужители, блокированные в монастыре, получали помощь извне по подземным ходам даже с Онежского полуострова, а это по кратчайшему пути порядка 50 километров под дном Белого моря!

Есть основания предполагать, что в древних подземельях Большого Соловецкого острова еще остались письменные и иные исторические материалы прошлых столетий. По данным 1835 г., в библиотеке монастыря насчитывалось 4608 томов, среди которых были древние богословские старопечатные издания, труды по грамматике и космографии, хронографы, азбуковники, лечеб-

ники, травники, певческие рукописи. В XIX–XX вв. значительная часть сокровищ была вывезена в Петербург, Москву и другие города России. Все эти памятники отечественной культуры до 1993 г. находились в музеях страны [15].



Рисунок 7 — Карта Гипербореи Герарда Меркатора, XVI в.

С позиции географии и истории интересно привести высказывание о Скифии греческого основателя библейской филологии Оригена (ок. 185 — ок. 254 гг. н. э.) и одного из самых авторитетных ученых Древнего мира — Плиния Старшего (23/24–79 гг. н. э.) о Рифейских горах «неопределенной локализации», которыми был ограничен «удел» святого апостола Андрея Первозванного. В крупнейшем энциклопедическом сочинении античности «Естественная история» Плиний писал: «За Рипейскими горами, по ту сторону Аквилона живет счастливый народ, который называется гиперборейцами... Нельзя сомневаться в существовании этого народа» [16]. Ориентируясь на время жизни Оригена и Пли-

ния, по крайней мере до двухсот пятидесятого года нашей эры, было известно, во-первых, о существовании на севере Евразии Рипейских (Рифейских) гор и, во-вторых, о стране Гиперборее, находящейся за этими горами.

Упомянутый Плинием Аквилон имел двоякую трактовку: это древнеримское название северного ветра, аналогичное древнегреческому Борею, и античное и средневековое название земель, лежащих в северо-восточном направлении от Рима.

По преданию, Андрей Первозванный закончил свою миссию на Валааме или, следуя Оригену, на северной границе своего удела. И, если Святой Андрей не пошел дальше на север, следовательно, Валаам находился на южных границах Рифейских гор, за которыми якобы располагалась Гиперборейя.

Судя по тому, как уверенно святой Андрей отправился из тогдашнего Словенска Великого именно на Валаам, информация о существовании этого острова была ему известна. Да и странно было бы собираться в экспедицию или дальний поход, не имея описания маршрута. Следовательно, можно допустить наличие в I в. н. э. древних географических материалов, на основании которых спустя полторы тысячи лет фламандский географ Герард Меркатор создал свою знаменитую карту, на которой изображена Гиперборейя (рисунок 7).

Кроме того, по-видимому, в первом столетии н. э. Валаамский архипелаг занимал выгодное военно-экономическое положение. Такое предположение основывается на результатах гидрологических и геологических исследований, позволивших сделать вывод о существовании две с половиной тысячи лет назад морского пролива, соединявшего Балтийское море с Белым (рисунок 8). Затем из-за подъема суши море отступило, но северная часть Ладожского озера, скорее всего, оставалась морским заливом вплоть до VI–IX вв. [17].

Остров Валаам появился почти в своем нынешнем виде примерно в середине II тысячелетия до н. э. Изучение донных отложений Никоновского и Восточного Игуменского озер, Скитского и Монастырского заливов позволило установить наличие пыльцы зерновых, конопли, льна и хмеля. Частички золы, а также умень-

шение еловой пыльцы, характерное при выжигании леса под пашню, также свидетельствуют о ведении сельскохозяйственных работ, по крайней мере примерно в начале восьмисотых годов н. э. Принимая во внимание мнение исследователей геологии и истории Валаама [18], на момент основания монастыря (приблизительно 1165 г. или 1335 г. н. э.) на острове уже было постоянное население, занимавшееся земледелием. Необходимо отметить, что на побережье Ладоги традиционно проживали финноязычные народности (чудь, ижора) и саамы (лопары). Таким образом, Ладожское озеро стало территорией наиболее ранних контактов славян (словен и кривичей) со скандинавами (варягами, норманнами) и местными племенами. Тем более что важную роль играл город Старая Ладога, расположенный в устье реки Волхов, являясь своеобразным центром взаимосвязи жителей южно-европейской части с народами Скандинавского полуострова, Беломорья и северного Подвинья (так называемой страны Биармия).

Однако плавание по ладожским просторам всегда было небезопасно. Участники научно-исследовательской экспедиции «Древности Ладоги», путешествующие в июле 2002 г. по Ладожскому озеру на копии древнерусской ладьи «Славия», отмечали быстрое изменение погоды, когда в течение нескольких часов мог разыгаться сильный шторм с захлестывающими волнами, что многие столетия назад приводило к гибели торговых караванов и рыболовецких судов. Еще в 1718 г. в своем Указе о строительстве канала вдоль южного берега Ладоги, царь Петр I писал: «Какой великий убыток по вся годы чинится на Ладожском озере, что одним сим летом с тысячу судов пропало, а с начала строения сего места более десяти тысяч» [19]. С целью избежать плавания по озеру речных судов в 1730 г. был прорыт Старо-Ладожский, а несколько позже построен и Ново-Ладожский каналы.

Надо полагать, что за полторы тысячи лет до Петра Великого переход через все озеро (рисунок 9) от устья Волхова до Валаама (расстояние по прямой более 150 км) был не менее рискованным. Поэтому маршрут Андрея Первозванного, вероятнее всего, проходил вдоль берега. Эту версию подтверждают

древние предания, согласно которым апостол Андрей «прошед... Словен и, Ладогу оставя, в лодью сев, в бурное озеро на Валаам пошел, крестя повсюду, и поставлял по всем местам кресты каменные...» [20].

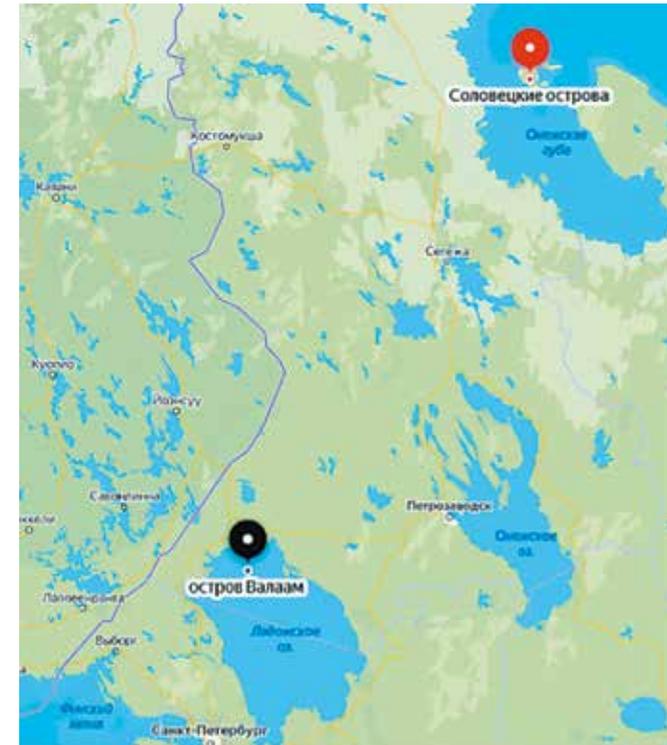


Рисунок 8 — Современное географическое положение Финского залива Балтийского моря, Ладожского и Онежского озер, Онежской губы Белого моря

Здесь следует упомянуть остров Коневец — одно из карельских «мест силы», на котором основание православной обители связано и с Великим Новгородом и Валаамским монастырем. И если Андрей Первозванный плыл на Валаам вдоль западного берега, то не заметить этот остров, находящийся всего

в 7 км от побережья, он не мог. Однако каких-либо достоверных сведений относительно пребывания святого Андрея в иных, кроме Валаама, местах в районе Ладожского озера обнаружить не удалось.



Рисунок 9 — Схема Ладожского озера

По крайней мере, до IX в. те края населяли финно-угорские племена, использующие Коневец для выпаса лошадей. Свое название остров получил по имени Конь-камень — гранитного валуна длиной 9,2 м, шириной 6,4 м, высотой более 4,3 м и весом

более 750 тонн. Этот мегалит был местом жертвоприношений духам, оберегающим пастбища. В определенные дни с материка отправлялись ладьи только со жрецами, которые приносили коня в жертву своим богам. По утверждению ряда авторитетных источников, в качестве жертвы выбирался лучший конь из табуна, которого по специальному помосту заводили на камень и умертвляли обрядовым способом [21].

Освоение острова Коневец православными священнослужителями началось в 1393 г. и связано с именем преподобного Арсения Коневского (рисунок 10).



Рисунок 10 — Икона Арсения Коневского (первая четверть XIX в.)

Арсений родился в Великом Новгороде. В юности занимался кузнечным ремеслом, а в 1373 г. принял монашество в

Новгородской Лисичьей обители, что близ Хутины (Хутынъ — деревня, расположенная на правом берегу реки Волхов приблизительно в 7 км северо-восточнее Великого Новгорода), и прожил в этой обители 11 лет, исполняя разные послушания. Затем Арсений отправляется на Афонскую гору, где становится насельником русского Пантелеймонова монастыря и духовным чадом игумена Иоанна. В монастыре он подвизался три года, занимаясь изготовлением посуды из меди. Возвращаясь в Россию, он получил от игумена Иоанна икону Божией Матери (которая позднее стала называться Коневским образом) и устав общежития с заповедью основать обитель на дальнем Севере.

Существует несколько описаний похода преподобного Арсения на Коневец.

По одной из версий, Арсений после возвращения с Афона дальнейший подвиг проходил на Валааме. Часто взывал инок к Господу, молитвенно прося указать место для устройства новой обители. В поисках уединения из Валаамского монастыря он отправляется в одиночное плавание по Ладожскому озеру. Сильная буря принесла его к острову Коневец и, «узрев в этом Божие предзнаменование, Арсений остался на острове». Первые ученики преподобного прибыли на Коневец только в начале XIV в. После пятилетнего пребывания в скиту преподобный Арсений в 1398 г. преобразовал его в общежительный монастырь и построил храм в честь Рождества Пресвятой Богородицы [21, 22].

Другой вариант связан с реализацией задушевной мечты Арсения об устройении в одном из пустынных уголков русского Севера обители по уставу афонских монастырей, где он провел три года. Архиепископ новгородский Иоанн благословляет его на создание нового православного храма посреди Ладожского озера, снаряжает в водный путь и находит ему спутников, которым суждено разделить с преподобным первые, наиболее тяжелые труды по устройению монастыря. Загрузив «всяческая потребная» в плоскодонный насад (насад — одномачтовая парусная ладья, имеющая дощатую палубу, высокие борта и крытый грузовой трюм. Судно использовалось для перевозки грузов и войск с XI в. — *А. Т.*), Арсений «со товарищи» отправляется

в плавание. Довольно скоро преподобный в сопровождении надежных людей, которые сопутствуют ему по велению владыки Иоанна, достигает Коневского острова. Как ни пытался Арсений плыть дальше на север, Богом суждено было возвращение на Коневец: как только он выходил на большую воду, порывы ветра сносили судно обратно на остров. Преподобный воспринимает это как проявление Божественного Промысла и остается на острове, где ставит крест и строит часовню. Надо полагать, что связь Арсения с большой землей не прерывалась никогда, и преподобный получал от главы новгородской епархии все, необходимое для обеспечения нормальной жизнедеятельности монашеской общины [23].

Следует отметить, что общим в приведенных описаниях является только остров Коневец, куда по благословлению либо настоятеля Валаамского монастыря, либо архиепископа новгородского Иоанна отправился преподобный Арсений.

С точки зрения основной стратегической линии, обозначенной святым Андреем Первозванным, повсеместное привнесение истинной веры северным народам являлось основной задачей христианских миссионеров. Для организации обителей выбирались особо почитаемые аборигенами древнейшие «места силы», где проводились культовые обрядовые ритуалы. Очевидно, местность, где находится остров Коневец, в древности имела сакральный статус, тем более что старое финское название озера Отрадное, расположенного на западном побережье в 15 километрах от Коневца (рисунок 11), было *Pyhajarvi* — Святое озеро, которое, возможно, было когда-то заливом Ладоги.

«Места силы» более точно и обоснованно представляется правильным называть «энергетическими эпицентрами». Этот термин раскрывает сущность процессов и определяет небольшие площади на поверхности нашей планеты, где наблюдаются электромагнитные поля, характеристики которых отличаются от фоновых значений. Такие поля, большей или меньшей интенсивности, обусловлены энергией, гипоцентр образования которой находится внутри Земли на линии разлома геологических плит. Причем наибольшие скопления северных мегалитов, пирамид,

лабиринтов в нашей стране имеются на Белом море, Онежском и Ладожском озерах, Финском заливе, Сейдозере (Мурманская область) — территории, расположенной на стыке скандинавской и восточноевропейской плит, имеющих разнородное геологическое строение. Отмечено, что в этих районах меняются интенсивность, структура и взаимосвязи геофизических полей, прежде всего магнитного и гравитационного. Причинами изменений могут быть и внешние космические воздействия, солнечная активность, движение планет.



Рисунок 11 — Расположение озера Отрадное по отношению к острову Коневец

Для указанных геопатогенных зон практически всегда характерно наличие месторождений полезных ископаемых, в частности железной руды. Здесь интересно сопоставить Валаам, Пудожский район Карелии, на территории которого находится Муромский Успенский монастырь, и гору Воттоваара, расположенную в Муезерском районе, неподалеку от поселков Суккозеро и Гимолы.

Относительно наличия железной руды на Валааме еще в конце XVIII в. писал русский ученый-естествоиспытатель Николай Яковлевич Озерецковский в своей книге «Путешествия по озерам Ладожскому и Онежскому»: «...валаамские пустыни-

ки на острове своем, великое множество такого вещества, которым они не пользуются, а именно железной руды, которая лежит на самой поверхности земли сливными камнями темно-красного цвета и составляет целые горы и стоячие над водою утесы. Руда сия находится в той самой горе, на которой стоит монастырь. С первого виду кажется она твердым диким камнем, но... если же кусок такого камня разобьешь молотом в мелкий порошок и приложишь к порошку сему магнит, то железные частицы прилипают к нему в таком множестве, что весь почти разбитый камень без большого остатка пристаёт к магниту, из чего смело заключить можно, что руда сия железом должна быть изобильна. ...Он («железный песок». — А. Т.) выметывается из озера на упомянутые места сильным волнением во время жестоких бурь, а в тихую погоду совсем его там не бывает. Весьма вероятно, что тяжелый сей песок не издали водою туда приносится, а вымывается сильными ударами волн из самого берега... из чего явствует, что железная руда от поверхности острова далеко внутрь земли простирается, и, судя по песку, который походит на чистое железо в порошок превращенное, не без основания думать можно, что в глубине земли железная руда еще добротнее, нежели какова она на поверхности острова Но и сия столько имеет хороших признаков, что заслуживает испытание искусных рудоплавильщиков» [24].

Подводя итог изложенному, можно с высокой степенью вероятности предполагать, что христианские миссионеры направлялись именно к «местам силы» древних цивилизаций, проживающих в северных регионах Евразии. Таким образом, получилась своеобразная преемственность расположения православных обителей и культовых центров предшествующих эпох.

Список литературы

1. Андрей Первозванный. [Электронный ресурс]. URL: <https://drevo-info.ru/articles/4481.html#7>
2. Сергей и Герман Валаамские. [Электронный ресурс]. URL: <https://drevo-info.ru/articles/28079.html>

3. Тимофеев И. Валаамский монастырь и тайна за семью печатями. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rostov.kp.ru/daily/217168/4269590/>
4. Загадочный Херсонес, «место силы». [Электронный ресурс]. URL: <https://ok.ru/yuzhnyforp/topic/67097012366270>
5. Катакомбы Рима — завораживающий подземный мир Вечного города. [Электронный ресурс]. URL: <https://wowitaly.ru/katakomby-rima/>
6. Киевские катакомбы. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Киевские_катакомбы
7. Монастыри и Пустыни. Андреев Александр Петрович. Ладожское озеро. Ч. 1–2. — СПб. : Тип. Мор. М-ва в Глав. Адмиралтействе, 1875. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kirjazh.spb.ru/biblio/andreev/mon0.htm>
8. Тайны Ладожского озера [Электронный ресурс]. URL: http://paranormal-news.ru/news/tajny_ladozhskogo_ozera/2014-07-11-9354?
9. Загадочный подземный гул: что издает странные звуки в глубине нашей планеты. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pornetech.ru/science/news-400922-zagadochnyy-podzemnyy-gul-cto-izdaet-strannye-zvuki-v-glubine-nashey-planety/>
10. Валаам. Очерк из журнала Нива 1899 года [Электронный ресурс]. URL: <https://valaam.ru/publishing/67229/>
11. Метро и монастыри. Другие подземные ходы [Электронный ресурс]. URL: <https://document.wikireading.ru/38992>.
12. Попов А.М. Карелия неизвестная: Страницы тайной истории. — Петрозаводск: Расея, 2010. — 202 с.
13. Древние объекты неизвестного назначения на Соловках. [Электронный ресурс]. URL: http://www.solovki.ca/old_09/unknowns.php
14. Трещалина А.В. Исторические аспекты появления православия на Соловках // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 256–263.
15. Тайны и загадки Соловков [Электронный ресурс]. URL: <https://taynikrus.ru/zagadki-istorii/tajny-i-zagadki-solovkov/>
16. Трещалина А.В. Наследие Гипербореи. — М. : БОС, 2022. — 316 с.

17. Чрезвычайно интересно, история Ладожского Озера [Электронный ресурс]. URL: <https://karhu53.livejournal.com/5733964.html?ysclid=I3q8rbv1ct>
18. Образование Валаама и история землепользования. Матти Саарнисто. Служба геологической съемки Финляндии. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kirjazh.spb.ru/biblio/skaz_kr/saarnisto.htm
19. Ладожское озеро. [Электронный ресурс]. URL: <https://history.wikireading.ru/91267?>
20. Андрей Первозванный: Неразгаданные тайны. [Электронный ресурс]. URL: <http://awesta.sibirjak.ru/page-id-175.html>
21. Баллада о Конь-камне. Аномальные новости со всего мира. [Электронный ресурс]. URL: <https://ufonews.su/text10/739.htm?ysclid=I3rjqzxxl8>
22. Преподобный Арсений Коневский. [Электронный ресурс]. URL: <https://pravoslavy.ru/ikony/arsenij-konevskij>
23. Игумен-мастеровой: подвиги и труды преподобного Арсения Коневского. [Электронный ресурс]. URL: <https://pravoslavie.ru/113893.html?>
24. Ваалам глазами натуралиста Н.Я. Озерецковского. 1785 год (из книги Озерецковского Н.Я. «Путешествия по озерам Ладожскому и Онежскому»). — URL: http://aleksee-iva.narod.ru/rodoslovie/rod_stat_kart/valaam_1785_god.html

References

1. Andrej Pervozvanny`j. [E`lektronny`j resurs]. <https://drevo-info.ru/articles/4481.html#7>
2. Sergij i German Valaamskie. [E`lektronny`j resurs]. <https://drevo-info.ru/articles/28079.html>
3. *Timofeev I.* Valaamskij monasty`r` i tajna za sem`yu pechatyami. [E`lektronny`j resurs]. <https://www.rostov.kp.ru/daily/217168/4269590/>
4. Zagadochny`j Xersones, “mesto sily”’. [E`lektronny`j resurs]. <https://ok.ru/yuzhnyforp/topic/67097012366270>
5. Katakomby` Rima — zavorazhivayushhij podzemny`j mir Vechnogo goroda. [E`lektronny`j resurs]. <https://wowitaly.ru/katakomby-rima/>

6. Kievskie katakomby`. [E`lektronny`j resurs]. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Kievskie katakomby`](https://ru.wikipedia.org/wiki/Kievskie_katakomby`)
7. Monasty`ri i Pusty`ni. Andreev Aleksandr Petrovich. Ladozhskoe ozero. Ch. 1–2. SPb., 1875. [E`lektronny`j resurs]. <http://www.kirjazh.spb.ru/biblio/andreev/mon0.htm>
8. Tajny` Ladozhskogo ozera. [E`lektronny`j resurs]. http://paranormal-news.ru/news/tajny_ladozhskogo_ozera/2014-07-11-9354?
9. Zagadochny`j podzemny`j gul: chto izdaet stranny`e zvuki v glubine nashey planety`. [E`lektronny`j resurs]. <https://www.popmech.ru/science/news-400922-zagadochnyy-podzemnyy-gul-chto-izdaet-strannyye-zvuki-v-glubine-nashey-planety/>
10. Valaam. Ocherk iz zhurnala Niva 1899 goda. [E`lektronny`j resurs]. <https://valaam.ru/publishing/67229/>
11. Metro i monasty`ri. Drugie podzemny`e xody`. [E`lektronny`j resurs]. <https://document.wikireading.ru/38992>.
12. *Popov A.M.* Kareliya neizvestnaya: Stranicy tajnoj istorii [Karelia unknown: Pages of secret history]. Petrozavodsk, Raseya, 2010. 202 p.
13. Drevnie ob`ekty` neizvestnogo naznacheniya na Solovkax. [E`lektronny`j resurs]. http://www.solovki.ca/old_09/unknowns.php
14. *Treshhalina A.V.* Istoricheskie aspekty` poyavleniya pravoslaviya na Solovkax [Historical aspects of the appearance of Orthodoxy in Solovki]. Theory and history of art, 2021, Issue 1/2, pp. 256–263.
15. Tajny` i zagadki Solovkov. [E`lektronny`j resurs]. <https://taynikrus.ru/zagadki-istorii/tajny-i-zagadki-solovkov/>
16. *Treshhalina A.V.* Nasledie Giperborei [Inheritance Of Hyperborea]. Moscow, 2022, 316 pp.
17. Chrezvy`chajno interesno, istoriya Ladozhskogo Ozera. [E`lektronny`j resurs]. <https://karhu53.livejournal.com/5733964.html?ysclid=l3q8rbv1ct>
18. Obrazovanie Valaama i istoriya zemlepol`zovaniya. Matti Saarnisto. Sluzhba geologicheskoy s`emki Finlyandii. [E`lektronny`j resurs]. http://www.kirjazh.spb.ru/biblio/skaz_kr/saarnisto.htm
19. Ladozhskoe ozero. [E`lektronny`j resurs]. <https://history.wikireading.ru/91267?>

20. Andrej Pervozvanny`j: Nerazgadanny`e tajny`. [E`lektronny`j resurs]. <http://awesta.sibirjak.ru/page-id-175.html>
21. Ballada o Kon`-kamne. Anomal`ny`e novosti so vsego mira. [E`lektronny`j resurs]. <https://ufonews.su/text10/739.htm?ysclid=l3r-jqzxxl8>
22. Prepodobny`j Arsenij Konevskij. [E`lektronny`j resurs]. <https://pravoslavy.ru/ikony/arsenij-konevskij>
23. Igumen-masterovoj: podvigi i trudy` prepodobnogo Arseniya Konevskogo. [E`lektronny`j resurs]. <https://pravoslavie.ru/113893.html?>
24. Vaalam glazami naturalista N.Ya. Ozereczkovskogo 1785 god (iz knigi Ozereczkovskogo N.Ya. «Puteshestviya po ozeram Ladozhskomu i Onezhskomu»). http://aleksee-iva.narod.ru/rodoslovie/rod_stat_kart/valaam_1785_god.html

*Изобразительное,
декоративно-прикладное искусство
и архитектура*

УДК 739
ББК 85.12

ТИЦИАН.

«КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ».

*Эволюция творческого метода художника и его место
в контексте эстетической теории эпохи Возрождения*

Н.А. МАРЧЕНКО, Е.В. ЯЙЛЕНКО

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: nmalinka@gmail.com, eiailenko@rambler.ru

Статья посвящена изучению особенностей творческого метода крупнейшего мастера венецианского Возрождения Тициана Вечеллио, анализируемых на примере сравнительного рассмотрения двух его картин, выполненных на один и тот же сюжет, но относящихся к разным периодам творческой деятельности.

Верному осмыслению изучаемой научной проблематики содействует привлечение понятий, заимствованных из классической риторики, с помощью которых оказывается возможным дать определение приемам творческой работы художника.

Благодаря этому принципы поздней манеры Тициана могут быть проанализированы в контексте эстетической полемики середины XVI в. о сравнительных достоинствах крупнейших художественных школ той эпохи — центральноитальянской и венецианской.

Ключевые слова: Венеция, Возрождение, живопись, Тициан, «Коронавание терновым венцом», творчество, метод, композиционное решение, новаторство, художественная школа, стилистика, изобразительный прием.

TITIAN, "CROWNING WITH THORN".

*On the Evolution of his Creative Method and its Place
in the Renaissance Aesthetic Theory*

N.A. MARCHENKO, E.V. YAYLENKO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B.Nikitskaya, 3/1; Russia

The article deals with the principles of the creative method in the art of Titian Vecellio, the greatest painter of Venetian Renaissance, investigated on the base of analysis of two his paintings, "Crowning with Thorns", created at different stages of his life. To understand it in proper way it is possible to use in this respect the terms of classical rhetoric, which could be useful to deny some processes and principles of his work. Such a method helps to study them in the context of aesthetical polemics of mid-XVIth century on the merits of the two main Italian Renaissance schools of painting, Central Italian and Venetian.

Key words: Venice, Renaissance, painting, Titian, "Crowning with a crown of thorns", creative method, compositional solution, innovation, art school, stylistics, pictorial technique.

Основную исследовательскую задачу данной статьи составляет изучение некоторых особенностей творческого метода Тициана в поздний период его творчества, занимающий примерно полтора десятка последних лет его жизни. Один из эффективных способов для ее разрешения состоит в том, чтобы прибегнуть к сравнительному методу, давно опробованному историками искусства. Его суть заключается в следующем: в первую очередь необходимо сопоставить друг с другом две разные работы, выполненные венецианским художником хотя и на один и тот же сюжет, но в разные периоды его творческой активности. В таком случае залогом успешного разрешения поставленной исследовательской задачи должно служить известное сходство между ними — сходство, проступающее преимущественно в особенностях композиционного решения и объясняемое, в свою очередь, особенностями практики тициановской мастерской, для которой в высшей степени характерным было опираться на уже существующие образцы, подолгу сохранявшиеся в ней в качестве своего рода «подсобного фонда». Такая практика дальнейшего воспроизведения однажды

удачно найденных композиционных решений совсем недавно была вновь и на достаточно глубоком исследовательском уровне проанализирована по случаю лондонской выставки знаменитых «поэзий» (Национальная галерея, 2020 год), целый ряд которых впоследствии, уже после отсылки к заказчику, получили повторения, основывавшиеся на оставшихся в распоряжении художника эскизах или же специальных «образцах», вернее, уменьшенных вариантах тех давних картин. Пользуясь ими, он мог воспроизвести композиционное построение, одновременно внося уточнения в характеристику героев, дополняя или видоизменяя их облик, уточняя место действия и добавляя важные, острохарактерные детали [9]. Но, самое главное, — как бы пропускать уже отработанные решения сквозь новый опыт, приобретенный за то время, которое прошло после окончания давно переданных заказчику работ, обогащая прежние изобразительные схемы новаторским живописным содержанием, раскрывающимся благодаря индивидуальным техническим приемам и особенностям исполнительского почерка, оттого как бы с особой наглядностью предстающим перед нами.

В подобном сближении стилистические принципы Тициана, характерные для его поздней манеры, выступают с тем большей наглядностью, позволяя в итоге исследователям делать вывод о том, в чем состоит ее *образная* сущность, скрывающаяся за разнообразием стилистических приемов. Хорошую возможность для такого сравнения, а значит — и разрешения поставленного только что вопроса, предоставляют две картины, обе известные как «Коронование терновым венцом». Одна из них — луврское «Коронование», написанное в 1542–1543 г. для капеллы доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане по заказу членов духовного братства Святого Доминика (напомним, что именно здесь находится знаменитая фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря»). Другая — «Коронование» 1570 г. из Старой Пинакотеки в Мюнхене, выполненная в поздней манере. Оставшаяся в мастерской Тициана, она после смерти художника была куплена Тинторетто у его сына Помпонио. Их разделяют примерно четверть века. Сопоставление обоих произведений облегчается тем,

что Тициан использовал в них одну и ту же композиционную схему с практически одинаковым набором персонажей и схожим пространственным решением. Но тем разительнее выглядят отличия между ними, отчетливее всего заявляющие о себе не только на уровне использованных стилистических приемов и выразительных принципов, но и в отношении образного решения.

Ясно, что возможность их сравнения всегда хорошо осознавалась исследователями тициановского творчества. Среди тех, кто, уходя от беглых и поверхностных наблюдений, пытался глубоко проанализировать суть отличий, следует упомянуть выдающегося американского ученого, глубокого знатока искусства венецианского Возрождения, Дэйвида Розанда [8, с. 94–100], а из представителей отечественной школы искусствознания — великого русского историка искусства М.В. Алпатова, посвятившего картине из Мюнхена отдельный очерк в своей книге «Этюды по истории западноевропейского искусства» [1, с. 142–156]. В нем он, скрыто полемизируя с В.Н. Лазаревым (также посвятившему позднему Тициану содержательный историко-художественный очерк, но сконцентрировавшемся преимущественно на вопросах анализа живописной техники [6, с. 403–446]), поставил основной акцент на изучении сложной содержательной ткани позднего «Коронования», тогда как Розанд писал преимущественно об изменении пространственного решения в картине и связанной с этим видоизменением образной экспрессией. Наше задание состоит в ином. В этой статье мы попытаемся, *во-первых*, проанализировать круг художественных источников, находившихся в распоряжении Тициана в пору написания им *обеих* картин; *во-вторых*, сконцентрироваться на проблеме их отбора и интерпретации, составивших в данном случае основу творческого метода; *в-третьих* — попытаться проанализировать его и дать определение в терминах современной теории искусства. Разрешение этих задач позволит нам не только выявить в образном содержании картины некоторые новые важные грани, но и ближе подойти к пониманию феномена поздней манеры Тициана.

Прежде чем приступить к анализу обеих картин, отметим, что в них показан один и тот же эпизод евангельского рассказа,

который имел место после умывания рук Пилатом и подробности которого у Тициана достаточно близко воспроизводят текст Евангелия от Матфея: «Тогда воины правителя, взяв Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк. И, раздев его, надели на Него багряницу. И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и дали Ему в правую руку трость; и, становясь перед ним на колени, насмехались над ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский! И плевали на него, и, взявши трость, били Его по голове» (Мф, 27:27–30).

Исследователями уже давно была отмечена уникальность иконографии парижской картины, поскольку изображение сцены коронования терновым венцом, как показал в своей статье М.В. Алпатов, осуществлялось в искусстве Возрождения в иных формах, чем можно видеть в тициановском «Короновании». К приведенным у него примерам можно добавить соответствующую сцену в цикле росписей Джотто, украшающем Капеллу дель Арена, представляющую данный эпизод в совсем иной иконографической редакции, чем у Тициана. В сущности, с иконографической точки зрения его «Коронование» представляет собой объединение живописно-композиционных схем двух разных, хотя и взаимосвязанных, сюжетов: «Се человек» и собственно «Коронование терновым венцом», причем их соединение в рамках одной картины значительно повысило экспрессивный потенциал религиозного сюжета. Необходимость показа одного из наиболее драматичных эпизодов евангельского повествования, буквально перенасыщенного сюжетным действием, в повествовательной канве картины выражающемся в показе большого количества персонажей и важных в смысловом отношении подробностей (терновый венец, трость), вдобавок допускающих иносказательное толкование, — такая необходимость потребовала от художника применения всех изобразительных приемов, выработанных искусством Возрождения на протяжении уже более чем столетней истории своего существования. Забегая вперед, отметим, что именно данным обстоятельством в итоге определяется высочайший уровень эстетического совершенства, достигнутый при разрешении поставленной перед собой Тицианом сложнейшей художественной задачи. Ее постановка напрямую определялась намерением выполнить живопис-

ную «историю», как со времен Альберти назывались произведения с развитой повествовательной основой, преимущественно на сюжеты из Священного Писания, в свою очередь, вызывавшую к жизни требование сопроводить ее большим количеством достоверных подробностей. Уместным будет в связи с этим напомнить известные слова Альберти из его трактата «О живописи»: «высшим достоянием живописца является история, которая должна отличаться обилием и отбором всевозможных вещей, необходимо заботиться о том, чтобы уметь написать не только человека, но также лошадей, собак и прочих животных и вообще все то, что достойно быть видимым. Это необходимо для того, чтобы история наша была как можно более богатой» (курсив наш. — Н. М., Е. Я.) [2, с. 53-54].

Свойственная «истории» установка на наглядно-достоверный показ всего происходящего, в котором следовало обозначить главные смысловые коллизии и, самое главное, разместить фигуры героев в трехмерном пространстве, диктовала необходимость использования всего комплекса изобразительных приемов, выработанных искусством итальянского Ренессанса. В этом смысле парижская картина в какой-то степени подводит итог всему искусству Возрождения, поскольку в ней оказался сконцентрированным опыт основательного изучения произведений ведущих художников той эпохи — Рафаэля, Леонардо, Микеланджело, равно как и памятников античного искусства, в ту пору пользовавшихся славой совершеннейших эстетических образцов. Рассматриваемая с таких позиций, она предстает перед нами в качестве своего рода свода всех доступных изобразительных приемов и стилистических принципов, которые на излете Возрождения находились в распоряжении ренессансного художника. В таком ракурсе луврское «Коронование» обозначает собой дальнейшее развитие той ретроспективной тенденции, что обозначилась в тициановском искусстве в предшествующем десятилетии 1530-х гг., когда он вновь, после юношеских лет, обратился к творческому использованию опыта местной школы живописи, заключенному в произведениях Витторе Карпаччо и особенно Джорджоне. Отличие состояло в том, что теперь его

эстетический кругозор заметно расширился, включив также проявления других эстетических традиций. Забегая вперед, отметим, что поставленная задача по обобщению чужого творческого опыта была Тицианом с успехом разрешена, что позволяет видеть в луврском «Короновании» первый в десятилетиях 1540-х гг. художественный эксперимент по выполнению многофигурной повествовательной истории с драматическим содержанием, за которым последовали типологически близкие ему «Воскресение Христа» (1544, Урбино, Палаццо Дукале) и особенно «Се человек» из Музея истории искусства в Вене (1543), где показан эпизод, непосредственно предшествующий изображенному в нашей картине.

Итак, попробуем выделить основные слагаемые элементы в той сложной стилевой амальгаме, которую представляет собой изобразительный строй парижского «Коронования». Что касается классической античности, то она присутствует здесь в разных своих ипостасях. Во-первых, это бюст Тиберия, помещающийся на архитектурной балке и воспринимающийся как хронологический маркер, уточняющий временные и пространственные координаты действия, относящегося к периоду классической античности. В подобных приемах, когда в художественном строе картины появляются изображения памятников античного искусства, нетрудно угадать зависимость от «антикварной» традиции искусства кватроченто, произведения которого буквально перенасыщены порой такими «сполиями», «трофеями»: достаточно напомнить о композиционных рисунках Якопо Беллини, являющихся настоящими «музеями классической древности». Не чужд был ей и сам Тициан, поместивший, к примеру, изображение классической статуи в своей ранней фреске «Чудо с младенцем» из падуанской Скуолы дель Санто. И такую же роль маркера играет в луврской картине изображение узнаваемо римской арочно-сводчатой архитектуры, также размещающей происходящее в соответствующей системе временных координат.

По верному наблюдению М.В. Алпатова, появление в картинном пространстве изображения античного бюста заостряет зрительское внимание на по-скульптурному отчетливой модели-

ровке форм тел ее персонажей [1, с. 150]. Но хорошо известно, что появление таких подробностей в произведениях ренессансного искусства диктовалось не только соображениями сугубо изобразительного порядка, напротив: оно всегда было связано с развитием содержательных возможностей, заключенных в показе классических артефактов. В содержательном отношении император, разумеется, показан здесь как представитель идейного начала, враждебного христианству, как символ римской империи, образуя собой смысловую антитезу Христу, что с особенной отчетливостью воспринимаешь на эмоциональном уровне: достаточно сравнить горделивый поворот головы Тиберия с выражением измученного лица страдающего Христоса. По удачному выражению М.В. Алпатова, здесь ««кесарево» противостоит “божественному”» [1, с. 148]. Но гораздо интереснее то, что и в фигуре страждущего Спасителя также оживает сходство с античным прототипом, проступающее в близости с умирающим Лаокооном. Как известно, знаменитое изображение троянского жреца с сыновьями, обвитыми змеями, в форме скульптурной группы эллинистической эпохи, датированной временем около 200 г. до н. э. и выполненной мастерами родосской школы, было найдено в Риме в 1506 г. [7, с. 27–55]. Исключительно высокая ее оценка у ренессансных художников (первым из них был, как известно, Микеланджело, лично присутствовавший при открытии статуи) и писателей, начиная с Якопо Садолето (опубликовавшего в том же году восторженную латинскую поэму о ней), зиждилась на признании исключительно высокого мастерства античных ваятелей в показе предсмертных страданий, вызванных непереносимыми телесными муками, в свою очередь, способными вызвать сильнейший эмоциональный отклик у зрителя. Ею оказалось предопределенным воззрение на «Лаокоона» как на *exemplum doloris*, идеально подходящий — несмотря на свое «языческое» происхождение — для того, чтобы служить в качестве прототипа для изображений христианских мучеников, с которыми скульптуру родосских ваятелей сближает образная тема показа стоического мужества и внутренней силы в момент расставания с жизнью. Отсюда частое появление типичных для нее мотивов образной экспрессии, к при-

меру, в изображениях сцен страстей Христовых или мученичества святого Себастьяна, причем подход к решению такой задачи мог варьироваться от непосредственного повторения позы и движений тела (рельеф Модерно «Бичевание Христа», конец 1500-х гг., Вена, Музей истории искусства) до более сложной и глубокой интерпретации, способной смягчить избыточность эмоционального пафоса и пластической экспрессии (фигура Себастьяна в «Алтаре святого Себастьяна» Корреджо, около 1524 г., Дрезден, Картинная галерея старых мастеров). К последней категории также можно отнести произведения Микеланджело, который не раз, начиная с исполинских фигур на своде Сикстинской капеллы, обращался к свободным вариациям на тему «Лаокоона», хотя наиболее известным его произведением такого рода, вероятно, является знаменитый «Восставший раб» из Лувра (начат в 1513 г., Париж, Лувр). Именно ее близко напоминает фигура Себастьяна у Тициана из так называемого Полиптиха Аверольди (1520–1522 гг., Брешия, Санти Надзаро-э-Челсио), который сообщает ей, однако, хорошо узнаваемые черты лица и приметы мимической экспрессии троянского жреца, образ которого неуловимо соединился здесь с воспоминанием о пластическом образе Микеланджело.

Тициан был хорошо знаком с этим памятником эллинистической скульптуры еще до своего первого появления в Риме (1546) благодаря зарисовкам с нее, выполнявшимся другими художниками, гравюрам, а также уменьшенным копиям (две такие бронзовые статуэтки могли оказаться в его распоряжении еще в 1519 г., когда он посетил Мантую, где осмотрел знаменитую коллекцию произведений искусств, собранную Изабеллой д'Эсте [7, с. 35]). Сразу после этого в его искусстве появляется первый отклик на соприкосновение — пусть даже и опосредованное — с классической скульптурой: в картине «Вакх и Ариадна» из цикла вакханалий, выполненных для украшения Камерино д'Алебастро в феррарском дворце Альфонсо д'Эсте, сходство с ней оживает в изображении Силена, обвитого змеями. В дальнейшем оно узнаваемо присутствует в других тициановских изображениях Себастьяна (например, в листе «Шесть святых», выполненном около 1535 г. Никколо Больдрини по

оригиналу Тициана) и Христа, примером чему может служить луврское «Коронование».

Сохраняя такие мотивы классического оригинала, как вздувшиеся от напряжения мышцы тела, сведенные судорогой боли конечности и выражение смертной муки на лице Спасителя, Тициан, однако, заметно смягчает приметы патетической экспрессии эллинистической скульптуры: его герой спокойно покоряется судьбе, не оказывая сопротивления. Ослаблено и выражение смертной муки, застывшее на лице. Такой подход точнее отвечал требованиям декорума искусства эпохи Контр-Реформации с его культом мученичества, предписывавшего смещать основной художественный акцент на показ страданий, а не сопротивления тем, кто их причиняет. Кроме того, ослабление экспрессивных примет, ассоциировавшихся с классическим прототипом, должно было дополнительно выявить в образе Христа то «общечеловеческое, нормальное» начало (М.В. Алпатов), которое способно было вызвать непосредственный эмоциональный отклик у зрителей, вернее, тех, кто молился перед этой алтарной композицией. Оно призвано было пробудить к жизни благочестивые помыслы о жертве Христовой и о «человеческой природе Сына Божьего» (если воспользоваться заглавием религиозного трактата друга художника, Пьетро Аретино, составленного в предшествующем десятилетии), чьи страдания видятся здесь как бы без посредничества античной пластики.

Кроме того, несмотря на узнаваемое сходство с образом троянского жреца, страдающий Христос показан у Тициана все же в иной, еще более замысловатой позе, не имеющей ничего общего с положением тела главного героя в эллинистической скульптурной группе. Пластический рисунок его позы кажется нарочито переусложненным: в то время как ноги Христа вытянуты влево, куда наклонен и его торс, резкий разворот рук в противоположную сторону сообщает телу сильное вращательное движение вокруг своей оси. К тому же его корпус слегка отклонен назад (это видно и по положению головы), отчего в итоге создается впечатление какого-то резкого, конвульсивного движения, вызванного острой физической болью, столь мучитель-

ной и внезапной, что даже предельного напряжения всех мышц тела не хватает для того, чтобы удержаться на ногах: кренясь вбок, Спаситель теряет равновесие, готовый вот-вот упасть под враждебным натиском.

Мощная экспрессия как бы спирально закручивающегося движения тела Христа и выразительный рисунок его позы, вне всякого сомнения, формируют основное зрительское впечатление в картине, показывающей один из наиболее драматических эпизодов Страстей, но тем интереснее узнать, что этот выразительный мотив также относится к числу заимствованных. Источником художественной идеи послужило в данном случае изображение воина из левой части фрески «Освобождение Петра из темницы», выполненной Рафаэлем в 1513–1514 гг. и находящейся во второй из ватиканских Станц, в так называемой Станца д'Элиodoro.

В таком выводе также дополнительно убеждает и то, что воин показан у Рафаэля в схожей пространственной ситуации: он также помещен на ступеньках лестницы, как бы оседаая вниз, не в силах удержаться на ногах, и вдобавок тоже склоняя голову влево, чтобы защитить глаза от нестерпимого света факела в руке другого римского воина. И даже копье у него в руке помещено таким же образом, как и шест («трость» в евангельском тексте) в руке Сына Божьего в луврской картине. Более того, внимательный взгляд способен различить и другие признаки сходства с фреской Рафаэля в произведении венецианского художника. Сюда в первую очередь относится то, как помещены у него фигуры двоих мучителей Христа, того, кто, показанный со спины, резко врывается в картинное пространство справа, и другого, который помещен у левого края рамы, притягивая к себе зрительское внимание мощью объемно моделированного торса и энергией движения. Оба этих персонажа занимают в картинном пространстве то же место, которое было отведено у римлянина двум воинам в левой части композиции, причем их позы — правда, в зеркальном развороте, — также, возможно, послужили в качестве исходной точки для развития художественной идеи Тициана, развившего свойственные им мотивы жестов и движе-

ний. И, кроме того, выполненное им изображение колоссально-го пилона, несущего арку, на втором плане, несомненно, было навеяно архитектурным мотивом римской темницы у Рафаэля, откуда под мраком ночи выводит апостола светоносный небесный вестник.

Отмеченное сходство ставит перед нами два важных вопроса, внутренне взаимосвязанных друг с другом, как мы теперь попытаемся показать. *Первое*: каким образом Тициан, впервые побывавший в Риме только спустя три года после завершения своей работы, мог узнать композиционную идею фрески Рафаэля и отдельные мотивы? *Второе*: отчего именно «Освобождение Петра» привлекло его заинтересованное внимание в ряду других ватиканских Станц? Разрешение этих вопросов представляется нам следующим образом. Что касается источника, откуда венецианец мог черпать информацию, то им, скорее всего, были какие-то подготовительные рисунки римского художника, в которых была зафиксирована концепция пространственного решения будущей фрески и намечены позы ее героев. Как, например, таких зарисовок, которые в дальнейшем, распространяясь в художественной среде, играли роль своеобразных эстетических посредников, знакомивших других мастеров с идеями Рафаэля, можем указать на его подготовительный рисунок из Уффици, относящийся к самому началу 1510-х гг. Тщательность художественного выполнения, для которого Рафаэль задействовал несколько графических техник (рисунок пером, бистр, свинцовый и графитный карандаши), равно как и разработанное композиционное решение, сообщает ему вид вполне самостоятельного произведения, станкового рисунка, обладающего сходством с рисунком *modello*, который обычно демонстрировался заказчику (в данном случае — Юлию II) для снискания его одобрения перед тем, как непосредственно приступить к работе над фреской. Более того, искусное комбинирование графических техник сообщает рисунку из Уффици вид сходства с картиной, по крайней мере в том, что касается светотеневого решения: можно отчетливо видеть, что перед нами ноктюрн, живописный строй которого строится на тонком варьировании выразительных контрастов

яркого света и густой тени, как бы пронизанной неестественно-ярким свечением.

Нет никаких сомнений в том, что работа над столь сложным в колористическом и композиционном отношениях произведением, как «Освобождение Петра», потребовало от Рафаэля выполнения целого ряда подобных графических эскизов, как нет ничего странного и в том, что один из них оказался в руках Тициана; особенно учитывая давний и прочный интерес венецианца к работам более старшего художника, интерес, зародившийся у него еще в середине 1510-х гг., когда произведениям Рафаэля довелось сыграть важнейшую роль в творческом становлении венецианца на пути преодоления камерной манеры Джорджоне и выработки основ его нового классического стиля. Важнейшими вехами на этом пути творческого самоусовершенствования Тициана стали две его основополагающие работы, обозначившие новый уровень достижений в области религиозной и мифологической живописи: знаменитое «Вознесение Марии» («Ассунта», 1516–1518, Венеция, Санта Мария Глориоза деи Фрари) и уже упоминавшееся полотно из Лондона, показывающее Вакха и Ариадну.

Внимательное изучение художником рафаэлевских образцов в первую очередь помогло ему добиться гармоничного композиционного решения, соединив в размещении фигур жизненную естественность с ясным порядком геометрически четкого построения целого. Но вот с «Освобождением Петра» все обстояло совершенно иным образом, поскольку эта фреска является не чем иным, как самой «венецианской» работой Рафаэля. В ту пору, когда он приступил к выполнению росписей второй станцы, в его окружении появляется венецианец Себастьяно дель Пьомбо, ученик Джорджоне (его *creato*, как и Тициан, по словам Вазари), призванный в 1511 г. в Рим Агостино Киджи для выполнения работ на его загородной вилле (ныне известной как Вилла Фарнезина), где ему довелось трудиться бок о бок с Рафаэлем. Недолгое сотрудничество обоих мастеров отозвалось появлением в работах римлянина совсем новых мотивов, заявляющих о себе прежде всего в неведомом ему ранее в такой сте-

пени интересе к разработке сложной светотеневой драматургии, достигающей своего предела как раз в «Освобождении Петра».

Нет никаких сомнений в том, что Тициан должен был отметить это обстоятельство при взгляде на какой-нибудь композиционный эскиз, вроде того, который хранится в Уффици, обратив на него особое внимание ввиду соображений о традиционном соперничестве других школ, венецианской и центральноитальянской. Рассуждения о нем стали излюбленным предметом в ренессансных эстетических трактатах середины века, не упоминая тут о соответствующих пассажах из «Жизнеописаний» Вазари, несомненно, хорошо известных читателю, однако в качестве повода для художественных дискуссий и рассуждений, несомненно, возникли значительно раньше, еще в пору оформления эстетической платформы венецианской живописи и осознания в виде ее базового качества колорита. Поэтому обращение столь именитого римского художника, каким был Рафаэль, в «Освобождении Петра» к специфически венецианским формам изобразительной экспрессии должно было быть воспринято Тицианом в качестве исключительно важного для него признания приоритета его собственной художественной традиции или, во всяком случае, ее исключительно высокой оценки на чужом эстетическом поле. В этом смысле можно рассматривать его «Коронование» в качестве своего рода «ответного жеста», сигнализирующего о понимании им эстетического мессиджа Рафаэля и стремлении ответить на него столь же своеобразным признанием сильных сторон конкурирующей школы, состоящих в умении строить пространственную композицию и с редкой убедительностью передавать пластическую экспрессию человеческой фигуры, сконцентрированную у него в изображении Христа.

Помещая ее на верхней площадке лестницы, словно на цоколе, и тем самым выделив в качестве главного изобразительного мотива, вдобавок размещенного по центральной оси картины, Тициан наделяет фигуру Спасителя качествами композиционного и смыслового центра в картине. Ее центральное положение подчеркивается вертикалью арочного проема, вблизи которого она показана. Схожую роль играет и освещение: направленным

световым потоком атлетически мощный торс выделяется на темном фоне каменной кладки, резко выступая вперед благодаря оптическому контрасту. Схожим образом были освещены фигуры и у Рафаэля, однако, внимательно сличая прототип и его вариант-повторение, мы с отчетливостью замечаем и те новшества, которые добавил Тициан, чтобы усилить признаки живописно-пластической экспрессии.

Дополнительным способом выделения фигуры Христа в качестве центрального мотива служит то, что в ее мощных формах как будто сконцентрирована напряженная энергия движения, так что в общем пространственном построении она превращается в некий композиционный узел. Ее по-скульптурному выразительная поза и пластические объемы живо напоминают о героях Микеланджело, с которыми ее в первую очередь роднит мотив контрапостного движения, заставляющего части тела разворачиваться в разные стороны, чего не было у Рафаэля. Иначе говоря, мотив позы, заимствованный из «Освобождения Петра», выглядит утрированно-преображенным в соответствии с нормами показа человеческой фигуры, принятыми в искусстве Буонарротти, уже в ранних своих произведениях (в первую очередь, что особенно важно, живописных) выработавшего, как известно, композиционную формулу так называемой *figura serpentina* в виде изображения фигуры, как бы раскручивающейся вокруг своей оси. В отличие от маньеристов середины века, Тициан не повторяет ее целиком, но старается воспроизвести в изображении Христа базовый принцип контрастного движения, что сближает ее, к примеру, с изображениями сивилл и пророков в Сикстинской капелле.

Заочный эстетический диалог — хотя его правильнее было бы обозначить как соперничество между Тицианом и Микеланджело — начинается у обоих художников достаточно рано, причем в раннюю его пору инициатива исходила исключительно от Тициана, что совершенно понятно, учитывая разницу в возрасте и статусе, которым обладали около 1510 г. еще мало кому известный ученик Джорджоне и прославленный ваятель, находившийся на папской службе. Именно тогда у Тициана появляются первые отклики на микеланджеловские образцы. Как пример,

упомянем картину «Три возраста человека», написанную тогда для венецианского ювелира Эмилиано Таргоно (ныне — Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). Здесь поза молодого человека, как и принципы показа мощной мужской фигуры идеально совершенных пропорций и с развитой мускулатурой, говорит о несомненной зависимости венецианца от образцов Микеланджело, открывших ему совершенно новые, в сравнении с искусством Джорджоне, правила ее построения. Еще отчетливее ориентация на них проступает в созданных около 1511 г. фресках Скуолы дель Санто в Падуе. Здесь в сцене «Чудо с ревнивым мужем» поза женщины, поверженной на землю ударом кинжала, очень напоминает положение тела Евы из «Грехопадения» в Сикстинской капелле, выполненного двумя годами ранее. Скорее всего, Тициан был знаком с какими-то подготовительными зарисовками Микеланджело, циркулировавшими по рукам в Северной Италии, хотя также представляется возможным его знакомство с репликами знаменитой «Мадонны Дони» (1505–1506, Флоренция, Уффици), где такой же мотив раскручивающегося движения женской фигуры появляется впервые.

Ответ Микеланджело последовал значительно позднее, уже когда слава венецианского живописца распространилась далеко за пределы Яснейшей Республики, достигнув художественных центров Средней Италии. Именно этим, вероятнее всего, объясняется любопытный и в целом очень нетипичный для Микеланджело творческий замысел картины на мифологический сюжет, какой стала его «Леда», впоследствии утраченная, но известная по многочисленным копиям. Ее замысел сформировался в 1528 г. в ту пору, когда после вторичного изгнания Медичи из Флоренции Микеланджело был в качестве военного инженера привлечен к работе по организации обороны города. Новое занятие стало поводом для общения с герцогом Феррары Альфонсо д'Эсте, у кого во дворце ему довелось видеть три знаменитые тициановские «вакханалии», ответом на которые, собственно, должна была стать «Леда». Оставляя в стороне этот исключительно интересный микеланджеловский замысел, как и всю дальнейшую историю соперничества обоих художников, куль-

минационный момент которой обозначила их встреча в Риме, прославленная Джорджо Вазари, отметим теперь, что влияние Микеланджело на Тициана было в определенную пору его развития достаточно сильным, хотя и варьировалось на разных этапах его художественной карьеры. В интересующей нас картине оно проступает в первую очередь в изображении человеческой фигуры, особенно в напряженных позах и передаче утрированно-мощной мускулатуры. Но вот что касается принципов их соединения в картинном пространстве, то здесь для венецианца куда более полезным могло быть соприкосновение с идеями Леонардо, чьи произведения были хорошо известны на местной почве еще с тех пор, когда в начале 1500 г. тот провел в городе несколько месяцев, безуспешно пытаясь найти здесь применение своим способностям инженера и художника.

Тема леонардовского воздействия на становление и развитие искусства Тициана, как это ни удивительно, еще не освещена в научной литературе в достаточной степени (в отличие от вопроса о его влиянии на учителя Тициана, Джорджоне, которое, как известно, было весьма продуктивным). Между тем оно имело место еще в 1510-х гг., причем совпало с моментом отхода Тициана от камерной манеры «джорджонизма», когда для него оказались равно важными уроки искусства Леонардо и Рафаэля. О том, какую роль сыграли впечатления от рафаэлевских образцов, говорилось выше. Что же касается Леонардо, то здесь важно упомянуть об интересе молодого венецианца к разработке тончайших эффектов освещения и передаче эффекта световоздушной среды в интерьере при помощи легкой дымки леонардовского «сфумато», как в «Концерте» из Галереи Палатины (около 1511 г.), а также о леонардовских принципах взаимной координации поз, жестов и движений в изображении многофигурных сцен, восходящих к принципам, сформулированным Леонардо в его «Поклонении волхвов» и «Тайной вечере». Именно леонардовские уроки в этом смысле сказались в умении Тициана построить в качестве *единого художественного целого* группу апостолов в нижней зоне «Ассунты», поражающей редкой согласованностью всех пластических экспрессий и умением выстро-

ить выразительную полифонию эмоциональных проявлений. Схожим образом обстоит дело и в луврском «Короновании». Здесь, как и у Леонардо, каждый мотив движения обусловлен внутренними переживаниями, обнаруживающими себя в энергичных «всплесках» физической активности. Однако каждая фигура, сохраняя вид самостоятельности, активно соучаствует в общем *движении*, как бы закручивающемся вихреобразно вокруг фигуры Христа. В этом смысле позволим себе высказать предположение о том, что здесь Тициан исходил из идеи такого композиционного построения, которое было сформулировано Леонардо во фреске «Битва при Ангьяри», один из эскизов к которой (или — что даже выглядит более вероятным — чья-то копия с него) мог оказаться в руках венецианца. Как и в батальной сцене, объединяющим фактором выглядит вихреобразное движение фигур вокруг композиционного центра, как бы непрерывно усиливающееся благодаря нарастанию эмоционального напряжения. Именно в этом смысле важнейшую роль в пространственной организации всей сцены играет изображение фигур, показанных по сторонам от Христа. Как бы вторгающиеся в картину из нашего пространства, они показаны в профиль или со спины, в резком композиционном срезе, фрагментированные краем рамы, что усиливает эффект того, что мы воспринимаем происходящее как бы вблизи (как и в отдельных зарисовках лиц в эскизах к «Битве при Ангиари»). Как и у Леонардо (а позднее — и Рафаэля), каждая поза и каждое движение выглядят совершенно естественными и в то же время точно рассчитанными с той целью, чтобы подчеркнуть значение главного события. Фигура справа, стремительно врывающаяся в картинное пространство, не закрывает Христа, но, напротив, направляет все зрительское внимание к нему. Воин, занесший палку над головой Христа слева, своей позой как бы повторяет в зеркальном отражении позу воина в синем одеянии, показанном на втором плане справа. Деревянные шесты, которые они сжимают в руках, образуют в картинном пространстве перекрещивающиеся диагонали, в центре которых помещен страдающий Христос. Его мускулистые ноги получают композиционную поддержку

в изображении ног его мучителей по обеим сторонам, а сами они, сгрудившись в узком пространстве ближнего плана, создают эффект угрожающей клаустрофобии, как бы перенасыщенности разрушительными эмоциями и яростью.

И столь же леонардовскими выглядят приемы гармонизации локальных цветовых пятен в колористическом строе картины, где контрасты дополнительных цветов (например, желтого и синего в одеяниях воина слева) смягчены прозрачной дымкой полутонов, при помощи которых художнику удастся создать в картине тональное единство колорита.

Подводя итоги рассмотрению стилистического строя луврского «Коронования», следует отметить, что разнообразие художественных влияний и эстетических впечатлений от чужих произведений оказалось в нем сведенным в поразительную стилевую амальгаму, отмеченную редким единством изобразительных приемов. Их эффективное применение заслоняет в зрительском сознании религиозно-догматическую сущность происходящего, взамен концентрируя его на исполнительском мастерстве, с которым разрешаются трудные изобразительные задачи, отчего эстетическое начало явно превалирует здесь над нравственно-этическим. Увиденное под таким углом зрения, который обнаруживает конгломерат стилистических влияний, «Коронование» оставляет впечатление идеально-совершенного произведения искусства, словно бы выполненного с тем, чтобы продемонстрировать широчайший диапазон изобразительных возможностей тех художественных приемов, что были выработаны искусством Возрождения на протяжении всей истории его развития.

Теперь попытаемся ответить на вопрос о том, как можно определить особенности такого художественного метода в терминах современной Тициану теории искусства. В поисках ответа на этот вопрос, позволяющий приблизиться к пониманию особенностей творческого сознания и оценки его деятельности у современников, следует обратиться к тексту трактата Лодовико Дольче, венецианского писателя и переводчика, «Диалог о живописи», изданного в Венеции в 1557 г. и обобщающего опыт осмысления основных творческих принципов местной школы

живописи. Примечательна уже та оценка универсального гения, соединяющего и примиряющего в своем творческом даре достижения других мастеров, которая дается в нем Тициану, в котором «поистине соединены в совершенстве все дарования, рассеянные среди многих». Если обратиться к тем разделам трактата, где речь идет непосредственно о художественном творчестве и творческом процессе, то можно видеть, что автор подразделяет их на три части: замысел, рисунок и колорит. Под замыслом понимается «сюжет, или история, которая избирается самим художником или дается ему другими в качестве предмета изображения», а его составными частями служат «порядок» и «соответствие» (или же «декорум», как сказали бы в XVII в.) [5, с. 462]. Их Дольче трактует на следующих страницах, причем его рассмотрение отличается предельной конкретностью и точностью, объясняемыми стремлением как можно ближе подойти к творческой практике художника, выполняющего картину. Однако в основании своем принцип деления творческого процесса на отдельные стадии отнюдь не является, конечно же, изобретением Дольче, так как восходит к основам классической риторики, выработавшей понятие риторического канона, включающего несколько этапов развития авторской мысли. Венецианский же теоретик искусства только обобщил его ввиду развития идеи сближения труда художника и «поэтов и ученых людей» (об этом прямо говорится на страницах трактата). В первом пункте своей схемы он соединил два начальных этапа канона, инвенцию (изобретение содержания произведения) и диспозицию, под которой понимается порядок расположения авторских мыслей в соответствии с продумываемым как раз на этом этапе планом, причем они должны отличаться ясностью и правдоподобием изложения, о чем, кстати сказать, Дольче также прямо заявляет на страницах своего трактата. («Задача художника — передать последовательность изображаемого события так, чтобы зрители верили, что оно не могло произойти иначе, чем это у него изображено» [5, с. 464]).

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что творческие усилия Тициана при написании луврской картины в терминах со-

временной ему эстетической теории в первую очередь могли бы быть обозначены как построение диспозиции, поскольку на данном этапе его задачу составил отбор изобразительных мотивов и, самое главное, их размещение в стройном порядке, не оставляющем у зрителя впечатления «небрежности» (Дольче). Гармоничное распределение изобразительного материала, обнаруживающее себя с первого взгляда в единстве стиливого решения картины, гетерогенного по самой своей сути, послужило залогом успешного разрешения труднейшей художественной задачи.

Иначе обстояло дело со второй версией картины, находящейся в Мюнхене. Первое, что можно отметить при взгляде на нее с выбранного нами ракурса, состоит в том, что диалог с художественной традицией, вернее, с различными традициями, бывший столь интенсивным тремя десятилетиями ранее, теперь совсем перестает интересовать Тициана: в «Короновании» более невозможно выделить ни рафаэлевское, ни микеланджеловское влияние. Его зависимость от луврского прототипа выглядит очевидной, но тем резче выступают вперед отличия. Осмысление их сущности приводит к выводу о том, что основание совершившихся перемен находится в изменении техники написания картины, наиболее отчетливым внешним признаком которой служит артикулированный мазок, бесконечно разнообразный по степени насыщенности краской и тональным градациям света. Различной выглядит в каждом отдельном случае и форма мазка, причем можно заметить определенную закономерность в ее отборе: если второстепенные подробности вроде отдельных деталей костюма или вооружения выписаны тонким подвижным мазком, с небольшим содержанием красочного пигмента, то в проработке одежд Христа он становится плавным, текучим, обобщенным, то растекаясь широкими подтеками, то, напротив, сгущаясь в рельефные блики. По верному наблюдению М.В. Алпатова, «каждый мазок подчиняется предмету, то это сгустки краски, словно размазанные рукой художника, то мелкие удары кисти, легко нанесенные по основному тону и передающие блеск шелка. Трепетная фактура дает ему возможность, не вдаваясь в подробности, дать почувствовать мускулатуру тела, про-

ступающие сквозь кожный покров мышцы, кудрявые мазки — пламя и облака» [1, с. 154].

Артикуляция зрительского внимания на восприятии картинной поверхности не только призвана пробуждать тактильные ощущения у того, кто смотрит на картину, как верно отметил Алпатов. Подчеркивание ее фактурной выразительности имело естественным последствием изживание впечатления трехмерного пространства, воздействие которого заметно ослаблено в сравнении с парижским прототипом, поскольку взгляд, задерживаясь на рельефе из мазков, упираясь в их густое мессиво, не уходит в иллюзорную глубину, переживание которой здесь значительно ослаблено. Разбег пространства, намеченный было чередованием ступеней внизу, обрывается там, где появляются фигуры, как бы наползающие, наслаивающиеся одна на другую. Яркие пятна их одежд (воин в синем камзоле справа, лысый старик в рубаше с расстегнутым воротом) обретают самоценную значимость, фиксируя собой поверхность полотна, на которую они положены. Сжимая до предела пространственный слой ближнего плана, Тициан одновременно отказывается от проработки плана дальнего, отчего пылающая и чающаяся лампа — самый выразительный и заметный красочный акцент в верхней зоне картины — оказывается на одном уровне с группой внизу, столь же уплощенной, как и изображение архитектуры.

Изживание пространственных качеств картинного изображения в свое время справедливо отметил в мюнхенской картине Д. Розанд [8, с. 100], посвятивший отдельную публикацию вопросу об эволюции способов изображения пространства у Тициана, однако одновременно с этим также следует отметить, что венецианский художник легко жертвует и теми приемами композиционной организации, которые составляли основу живописного строя парижской картины. Вместе с образом глубинного пространства исчезает ясный порядок размещения в нем персонажей, основанный на глубокой внутренней закономерности построения и связанности частей фигурной группы. Сбои и нарушения композиционного ритма становятся теперь более важными организующими факторами, чем равновесие и симметрия. Сознательный отказ от применения изо-

бразительных приемов картинной организации, игравших столь значительную роль в «Короновании» из Лувра, оборачивается в мюнхенской картине усилением впечатления жизненной естественности и правдоподобия, так, словно событие представлено в своем подлинном облике помимо всякого авторского вмешательства, не поправленное и не искаженное никакой внешней «режиссурой». Именно в этом смысле следует понимать очень верные слова Алпатово о том, что теперь «трагедия показана не как нечто непоправимое, завершившееся, а как нечто происходящее, показана не поляриность враждебных сил, но развитие конфликта, игра страстей, не жесты разъяренных людей, а их внутренняя жизнь, способность переходить из одного состояния в другое» [1, с. 153].

Наряду с усилением колористической и фактурной выразительности, отказ от использования ренессансных приемов живописной организации имел закономерным последствием усиление эмоционально-субъективных качеств живописного образа, окрашенного личными переживаниями художника, целью которого становится выражение этого переживания. Культивирование духовного начала было характернейшей чертой того «трагического гуманизма» в изобразительном искусстве, к которому были причастны и сам Тициан, и Микеланджело, для которого в поздних работах также было характерным стремление к уходу от жизненной точности и материального правдоподобия во имя выражения сокровенного внутреннего смысла художественного образа. Поэтому к мюнхенской картине вполне применимы слова Макса Дворжака о последовательном освобождении великого ваятеля от привязанности к «формальному художественному мастерству, триумфально побеждающему природу» на пути к имитации жизненного правдоподобия: «Это более не важно для Микеланджело. Фигуры неуклюжи, как аморфная масса, они — словно безразличны в самих себе, и при этом все вулканически вибрирует, исполненное трагизма, проистекающего из глубочайших бездн души; постигнутому это старые изображения покажутся слабыми и поверхностными, ведь теперь источником является не внешнее и поверхностное, механически постигаемое, но внутреннее переживание, внутреннее потрясение, испытанное

художником через таинство смерти Спасителя. И целью Микеланджело становится выразить это потрясение» [4, с. 306].

Кажется, что это сказано не о трагической «Пьета Ронданини», а о мюнхенском «Короновании», однако верное определение его образно-содержательной природы еще не снимает вопроса о творческих источниках инвенции Тициана и его намерениях, т. е. того, что составляет смысл искусствоведческого исследования каждого отдельного произведения. Как нам представляется, обращению Тициана к повторному выполнению картины на сюжет Страстей предшествовала определенная предыстория, которую мы сейчас попытаемся реконструировать. Ее истоки уводят еще в первую половину века, когда в середине или во второй половине 1530-х гг. в Венеции обосновался Андреа Скьявоне (Мелдола), молодой график и живописец, хорват по происхождению, связавший свою жизнь с Яснейшей Республикой. Здесь он развернул активную художественную деятельность как автор станковых картин и монументальных декораций, в итоге сыграв значительную роль в развитии венецианского искусства и его эстетики *colorito*, задолго до Тинторетто и самого Тициана открыв местным художникам выразительные возможности цвета и экспрессию мазка. Новации Скьявоне не остались незамеченными, ими восхищались или же — как поступил Аретино — недоумевали, когда открывали в его картинах приметы живописной «скорописи», той незавершенности, непроработанности до конца всех деталей, которая издавна считалась обязательным условием эстетического совершенства.

Воспринимаемая в исторической ретроспективе, эскизно-беглая манера Скьявоне выглядит в качестве своеобразного пролога развитию творческого стиля Тинторетто (который близко знал и даже сотрудничал с ними одно время в 1540-х гг.) и позднего Тициана, но и сам он не остался незатронутым влиянием со стороны художников местной школы. Об этом говорят творческие отклики на них в виде его собственных произведений, в том числе — выполненная им гравюра на дереве с «Коронования» Тициана, ныне находящегося в Лувре. Сохраняя в ней основные приметы оригинала: построение фигурной группы, ар-

хитектурный фон, образы действующих лиц, Скьявоне, однако, значительно усиливает его экспрессивный потенциал, отказавшись от фронтального размещения и развернув сцену под углом к поверхности листа, от чего в ней усилились пространственные качества, и обрисовка места действия стала более подробной. Новую выразительность получили мотивы движения, более подробно обрисованными оказались детали воинского облачения и аксессуаров, и многократно усилились эмоциональные выражения воинов. Но самым главным следствием осуществленной инверсии явилось то, что основной акцент сместился с изображения Христа на показ его истязателей, словно бы увеличившихся в своем количестве, взамен прежней «анонимности», типичности обретенных индивидуально-неповторимые черты.

Хорошо известно, что на обращение Скьявоне к технике гравюры повлияло знакомство с листами Пармиджанино, но в данном случае более уместным было бы сослаться на пример Дюрера, чьи «страсти» явно послужили еще одним источником творческого замысла Скьявоне, как бы соединившего в своей ксилографии ясность композиционных построений итальянского Ренессанса и северную экспрессивность. В качестве наиболее вероятного прототипа можно было бы назвать офорт Дюрера «Коронование терновым венком» из серии «страстей», датированный 1512 г.: с ним лист венецианца сближает не только сходство композиции, в которой Христос оказался смещенным в правую часть листа, но и такое же точно заострение эмоционально-мимических выражений его мучителей, перед которыми он покорно склоняет голову, словно безропотно подчиняясь тому бешеному вихрю движений, что разворачивается вокруг него.

Более того, не удовлетворившись выполнением графической версии тициановского оригинала, Скьявоне, словно спеша вступить в спор с более старшим мастером, также выполняет ряд станковых картин на тему страстей Христовых. Самым известным и, возможно, наиболее значительным произведением из них является большая композиция «Христос перед Иродом» из неаполитанского Каподимонте, однако существуют и другие версии, различающиеся по характеру содержания и составу действующих лиц. Среди них

встречаются как сцены с большим числом участников (помимо неаполитанской картины, это «Христос перед Пилатом» из частного собрания), так и однофигурные картины, по манере бессюжетной трактовки приближающиеся к моленному образу («Се человек», частное собрание). В контексте нашей работы из их числа обращает на себя внимание картина Скьявоне «*Ecce homo*», находящаяся в Музее средневекового и современного искусства в Городских музеях Падуи. По своим экспрессивно-колористическим свойствам оно близко напоминает мюнхенское «Коронование», хотя и отличается от него по композиционному формату, поскольку изображение максимально приближено к зрителю, отчего состав действующих лиц сокращен до трех персонажей, Христа и двоих его палачей. Однако выбор близкой точки зрения позволил не только сконцентрировать зрительское внимание на облике протагонистов, который можно рассмотреть во всех подробностях, но и активизировать восприятие живописно-фактурно экспрессии картинной поверхности. Странно, но даже при таком приближенном восприятии художник считал возможным пожертвовать реалистичной трактовкой деталей, обычно хорошо видимых как раз вблизи, взамен сосредоточившись на проработке картинной фактуры, то свободно и уверенно накладывая широкие обобщенные мазки при написании одежд Христа, то смягчая контуры за счет густых лессировок, или же с эскизной легкостью разбрасывая по холсту тонкие белильные блики-движки. Густой мрак, в который мягко уходят фигуры, не кажется глухим и непрозрачным, напротив, он мягко соединяется с ними, включая в себя части тел и еле видимые подробности архитектурного фона, воспринимаясь в качестве некоей одухотворенной среды, принимающей участие в происходящем. На темном фоне еще выразительнее смотрятся отдельные колористические акценты в колористическом строе картины, в глубоком звучании которого словно оживает полифония душевных проявлений ее героев.

Стремление к выражению духовного начала на уровне колористической и фактурной экспрессии, несомненно, сближает эту работу, написанную в последние годы жизни Андреа (он умер в Венеции в 1563 г.), с мюнхенским «Коронованием». Тициан хорошо знал его творчество, на которое мог обратиться его

внимание близкий друг, знаменитый писатель и знаток искусства Пьетро Аретино, однажды отправивший хорвату письмо с наставлением не увлекаться чрезмерно эскизно-быстрым письмом. Мог он знать и это произведение, которое наверняка было бы воспринято им как вызов со стороны коллеги по искусству. Ревниво относившийся к соперникам, что хорошо видно по его сложным взаимоотношениям с Тинторетто, Тициан был чуток к проявлениям соперничества в художественной сфере, примером чему служит долготлетнее творческое соревнование с Микеланджело, о котором было упомянуто выше. В таком свете «Коронование» из Мюнхена выглядит как осознанный ответ на выпад Скьявоне, ответ — чью основную задачу составляло восстановление его собственного приоритета в разработке темы, некогда намеченной в композиции из Лувра, но на новом этапе развития венецианской художественной школы, с учетом всех эстетических достижений времени середины века, когда такая беглая манера благодаря усилиям Скьявоне, Тинторетто и самого Тициана не только обрела право на существование, но и стала фактором художественной полемики с флорентийской школой, что нашло отражение на страницах «Жизнеописаний» Вазари.

В пользу нашей гипотезы говорит то, что во второй версии «Коронования» трактовка образа Христа напоминает ту, что характеризует его образ и у Скьявоне: он не оказывает сопротивления своим мучителям, униженный, внутренне торжествуя над ними. «Враги причиняют Христу страдания, но он их как бы не замечает. Они подвергают его унижению, но он как бы торжествует над ними. В Христе много сил, чтобы оказать сопротивление, но он не пытается это сделать, и поэтому страдания и унижения героя сильнее выявляют его добродетель» [1, с. 150]. В этом смысле колористические «партии» в картине, сложно взаимодействующие и сталкивающиеся друг с другом, содействуют углубленному раскрытию авторского замысла, выявляя внутренний конфликт. Выполняя второй вариант «Коронования», Тициан словно соизмеряет с ней собственные достижения зрелого периода, актуализируя их в соответствии с творческими задачами последней трети века. Однако характер его диалога с художественной традицией теперь

заметно меняется по сравнению с теми принципами, что заявили о себе в прототипе из Лувра. Вместо того, чтобы стремиться к примирению заимствованных из разных стилевых систем противоположностей в виде разнородных мотивов из искусства Рафаэля и Микеланджело, что переключало внимание Тициана в первую очередь на разрешение изобразительных задач и технических вопросов, он концентрировался на углубленном осмыслении феноменологии *собственного* творчества, приходя к необходимости более основательной самоидентификации перед лицом внешних вызовов. Внимательное изучение произведений Скьявоне, так же, как и Тинторетто, заставляло его лучше уяснить изобразительные возможности *своей* манеры, ее способность к более глубокому, чем у соперников или даже у самого себя в прежние годы, выявлению духовного значения традиционных религиозных сюжетов. Именно в этом заключался смысл обращения к тем же самым сюжетам и даже композиционным схемам, которые уже были когда-то прежде использованы им самим или кем-то еще, кто хорошо знал его собственное творчество: в сближении с ними особенности нового образно-художественного решения по контрасту выступали ярче, отчетливее, давая возможность сравнивать и уточнять, поправлять и усиливать обороты *новой* изобразительной речи.

Таковыми соображениями можно объяснить появление большого числа картин, по своему содержанию и отчасти по формально-композиционному решению содержащих явственные отсылки к более ранним прототипам, значение которых было тем более важным, чем явственнее можно было опознать сходство при сравнении. Сюда относятся эрмитажный «Святой Себастьян», серия работ с изображением святого Иеронима, вторая версия «Мученичества святого Лаврентия» из Эскориала, в известном отношении — венская «Пастух и нимфа». За каждой из них стоял какой-то более ранний образец, для самого художника служивший чем-то вроде точки отсчета, отталкиваясь от которой, можно было заново формулировать новую изобразительную проблематику. Понятно, что при такой постановке задачи творческая работа оказывалась разновидностью сверхнапряженной интеллектуальной деятельности по обдумыванию и отбору нужных художественных решений, во-

площение которых в формах конкретного произведения искусства, как некогда у Леонардо и некоторых маньеристов (например, Понтормо), играло менее значительную роль в сравнении с предшествующей фазой упорных умственных занятий, уводивших художественное сознание в область разрешения вопросов преимущественно теоретического характера.

Возможно, по этой причине мюнхенское «Коронование» так и осталось незавершенным: поняв, в каком направлении следует двигаться, художник мог потерять к нему интерес, перенеся внимание на разрешение других проблем творческого порядка. Если же вновь попробовать определить природу творческого метода Тициана, исходя из положений классической риторики, то можно видеть, что теперь основные усилия были сосредоточены на стадии инвенции, т. е. самого первого этапа в творческом процессе, когда происходит выбор темы, ее осмысление и определение характера соответствующего ей стилистического материала, но исключительно в общем плане, не прибегая к претворению суждений в речевую форму. Такая постановка задачи явственно обнаруживает его интеллектуальную природу как выражения в первую очередь напряженной умственной работы, предшествующей непосредственному творческому акту, осуществляемому под контролем строгих мыслительных установок.

Как известно, выявление интеллектуального начала в творческом труде, сближающем его с занятиями ученых-гуманистов или поэтов, служило одним из важнейших факторов пересмотра отношения к художественным занятиям и самим художникам, обозначившимся в эпоху Высокого Возрождения, противопоставившего образу трудолюбивого ремесленника, каким его воспринимали в кватроченто, возвышенные представления о божественной природе творчества и гордом достоинстве творца. Сказанное представляется достаточно очевидным, однако для Венеции начала 1570-х гг. отмеченный факт имел важное значение, поскольку здесь еще в середине века возобновилась полемика о преимуществах местной художественной школы и ее достоинствах в сравнении с эстетикой центральноитальянского искусства. Следы ее отчетливо различимы на страницах уже упоминавшегося трактата Лодовико Дольче, где

повсюду рассеяны сентенции, подчеркивающие недостаточность одного лишь владения техническими средствами и несовершенство художников, занятых исключительно разрешением труднейших изобразительных задач. Воплощением такого типа творческой личности венецианскому писателю представлялся Микеланджело («часто нарушал меру», «во всех своих произведениях стремился к трудностям», «в изображении обнаженной натуры Микеланджело удивителен, чудесен и поистине божественен, в других же отношениях он не только не достигает нужного совершенства, но и значительно хуже многих» [5, с. 476]). Противоположность ему образуют Рафаэль (чье имя к тому времени уже настолько сделалось синонимом эстетического совершенства, что едва ли ассоциировалось с какой-либо школой, да и сама трактовка его образа у Дольче такова, что он предстает каким-то универсальным гением) и Тициан (к тому времени обладавший неоспоримым лидерством в художественной школе Венеции).

Призывая художников уделять особое внимание углубленному продумыванию замысла своего будущего произведения, Дольче настойчиво подчеркивает общность его творческих усилий с занятиями людей умственного труда: «Как для поэтов оказывается очень полезным умение рисовать, так же благотворно для мастерства художника знание литературы. Не будучи сочинителем, пусть художник по крайней мере будет сведущим в литературе и поэзии, общаясь с поэтами и учеными людьми» [5, с. 464]. Мысль венецианского теоретика искусства едва ли можно назвать оригинальной, поскольку он явно следует за положениями, изложенными еще в трактате Альберти, однако в контексте полемики с представителями художественной школы Флоренции она явно обретает актуальность, особенно после того, как в 1568 г. вышло в свет второе издание «Жизнеописаний» Вазари, включившее, помимо других «венецианских» страниц, отсутствовавших прежде, и биографию Тициана. В ней Вазари весьма очевидным образом склоняется к суждению о том, что поздняя манера художника была не чем иным, как исполнительским феноменом, значение которого исчерпывается только технической стороной дела, раскрываясь в особенностях оригинальных художественных приемов, но

не более того. Во всяком случае, такой вывод можно сделать из весьма сдержанной оценки, которую дал ей тосканский живописец, строго осудив тех, кто ею увлекается («многие, желая ей подражать и показать свое умение, писали нескладные вещи»); к тому же несколькими страницами ниже он прямо говорит: «было бы лучше, если бы он в эти последние годы работал бы не иначе, как для собственного развлечения, чтобы не лишиться благодаря худшим вещам той репутации, которую он приобрел себе в лучшие годы, когда талант его еще не был на склоне и не тяготел еще к менее совершенному» [3, с. 379, 382].

В противоположность критически-недоброжелательным суждениям, основывавшимся исключительно на восприятии живописной формы, ссылка на особые достоинства инвенции в поздних работах Тициана могла существенно повысить их эстетическую оценку в глазах современных ценителей, подчеркнув особые достоинства художника-мыслителя, «сведущего в литературе и поэзии». И благодаря ей оказываются возможными углубленный поиск скрытых значений, интерпретация многогранного и сложного содержания, возможность для которой открывает для исследователя обращение к изучению позднего творчества Тициана.

Список литературы

1. Алпатов М.В. «Коронавание терновым венцом» Тициана // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. — М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1963. — С. 142–156.
2. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Мастера искусства об искусстве. — М.: Искусство, 1966. — С. 15–58.
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — Т. 5. — М.: Искусство, 1971. — С. 786.
4. Дворжак М. История искусства как история духа. — СПб.: Академический проект, 2001. — С. 332.
5. Дольче Л. Трактат о живописи // Эстетика Ренессанса. — Т. 2. — М.: Искусство, 1981 — С. 457–484.
6. Лазарев В.Н. Поздний Тициан // Старые итальянские мастера. — М.: Искусство, 1972. — С. 403–446.

7. *Roman D'Elia U.* The Poetics of Titian's Religious Paintings. — Cambridge : University Press, 2005. — P. 265.

8. *Rosand D.* Tiziano e lo spazio virtuale // Tiziano. — Venezia : Marsilio, 1990. — P. 94–100.

9. Яйленко Е.В. Литературные источники портрета «красавицы» в венецианской живописи XVI века. // Теория и история искусства. — 2016. — Вып. 1/2. — С. 132–148.

References

1. *Alpatov M.V.* “Koronovanie ternovim vencom” Tiziana [“Crowning with a crown of thorns” by Titian] // Alpatov M.V. Etjudi po istorii zapadnoevropejskogo iskusstva. Moscow, 1963, pp. 142–156.
2. *Alberti L.-B.* Tri knigi o zhivopisi [Three books about painting] // *Mastera iskusstva ob iskusstve.* Moscow, 1966, pp. 15–58.
3. *Vasari G.* Zhizneopisanija naibolee znamenitih zhivopistzev, vajateley i zodchih. [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. Vol. 5. Moscow, 1971, p. 786.
4. *Dvorzhak M.* Istorija iskusstva kak istorija duha [The history of art as the history of the spirit]. St. Petersburg, Academic Project, 2001, p. 332.
5. *Dolche L.* Traktat o zhivopisi [A treatise on painting] *Aesthetics of the Renaissance.* Vol. 2. Moscow, 1981, pp. 457–484.
6. *Lazarev V.N.* Pozhdniy [Tizian Late Titian] *Old Italian Masters.* Moscow, 1972, pp. 403–446.
7. *Roman D'Elia U.* The Poetics of Titian's Religious Paintings. Cambridge, University Press, 2005, p. 265.
8. *Rosand D.* Tiziano e lo spazio virtuale. *Tiziano.* Venezia, Marsilio, 1990, pp. 94–100.
9. *Jajlenko E.V.* Literaturny'e istochniki portreta «krasavicy» v venecijskoj zhivopisi XVI veka [Literary sources of the portrait of the “beauty” in the Venetian painting of the XVI century]. *Theory and History of Art,* 2016, Issue 1/2, pp. 132–148.

УДК 739
ББК 85.12

ЖЕНЩИНА С АЛЕБАСТРОВЫМ СОСУДОМ. К ИКОНОГРАФИИ МАРИИ МАГДАЛИНЫ

Ю.Ю. БОГОМОЛОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д.3/1; Россия
E-mail: j.bogomolova@mail.ru

Статья посвящена сложению и развитию изобразительной схемы в иконографии христианской святой Марии Магдалины, где она изображается в виде обособленной фигуры со своим главным атрибутом — алебастровым сосудом. По мере развития иконографического творчества в христианском искусстве и распространения культа этой святой ее образ выделяется из сюжетной композиции и обретает самостоятельность в культовом искусстве.

Особое внимание уделяется процессам обмирщения в культовом искусстве, в результате которых отстраненные и «нездешние» моленные образы начинают трансформироваться в реалистические изображения, обнаруживающие портретное сходство с моделями. Как следствие — происходит смена художественных средств, а с ними и характер изображения, и его семантика. В связи с этим детально рассматриваются портреты мастеров Северного и Итальянского Ренессанса, в которых образ Марии Магдалины окончательно обретает светский характер и превращается в аллегорический портрет, типологически интегрированный в такую разновидность портретного жанра, как «портрет красавицы».

Посредством сопоставительного анализа устанавливается связь между разными типами изображений в соответствии с их назначением, такими как книжная миниатюра, алтарный полиптих и станковая картина.

Ключевые слова: иконография, иконографическая схема, алтарный образ, Мария Магдалина, алебастровый сосуд, ренессансный портрет, леонардески, «Золотая легенда», Рогир ван дер Вейден, Карло Кривелли, легендарий, атрибут.

WOMAN WITH AN ALABASTER VESSEL. WOMAN WITH AN ALABASTER VESSEL. TO THE ICONOGRAPHY OF MARY MAGDALENE

YU.YU. BOGOMOLOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to establishing and depicting the development of the scheme in the iconography of the Christian Saint Mary Magdalene, where she is depicted as a separate figure with her main attribute — an alabaster vessel. With the development of iconographic creativity in Christian art and the spread of the cult of this holy form, the plot composition is affected and independence is gained in cult art.

Particular attention is paid to the process of secularization in cult art, as a result of which the detached and “non-local” prayer images begin to form in realistic transformations that reveal a portrait resemblance to patterns. As a result, there is a change in artistic means, and with them the nature of the image, and its semantics. In this regard, the portraits of the masters of the Northern and Italian images of the Renaissance are studied, in which Mary Magdalene finally acquires a secular character and turns into an allegorical portrait, typologically comprehensive in such a close portrait genre as the “portrait of a beauty”.

Through the analysis of the comparative composition, the composition between substances, types of images in accordance with their purpose, the manufacturer as a book miniature, an altar polyptych and an easel painting.

Key words: iconography, iconography scheme, altarpiece, Saint Mary Magdalene, alabaster vessel, renaissance portrait, Leonardeschi, «The Golden Legend», Rogier van der Weyden, Karlo Krivelli, legendarium, attribute.

Иконография Марии Магдалины в западноевропейском изобразительном искусстве чрезвычайно богата. Как и в случае с другими библейскими персонажами, изобразительная традиция складывалась постепенно. К наиболее важным сценам, обусловленным литургическими аспектами, добавлялись второстепенные, по большей части повествовательные. Их распространение можно связывать со следующими причинами. Во-первых, расширялась биография святого за счет возникновения и обнаружения всевозможных апокрифических текстов и их толкований. Во-вторых, активно развивалась монументальная декорация, преимущественно в пространстве капеллы, которая расписыва-

лась так называемыми историями, максимально полно отображавшими житие святого покровителя заказчика. Здесь можно привести множество примеров: росписи капеллы Торнабуони во флорентийской церкви Санта-Мария Новелла, посвященной Иоанну Крестителю, история апостола Петра в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария-дель-Кармине, масштабный цикл фресок на тему жития святого Франциска в Верхней базилике церкви Сан-Франческо в Ассизи. Житие Марии Магдалины, в отличие от большинства христианских святых, изначально было исполнено противоречий. Евангельские сведения о ней скудны, однако же она упоминается в них по имени, которое, вероятно, было известно многим. Кроме того, путаница создавалась за счет упоминавшихся в разных эпизодах и обстоятельствах других женщин с именем Мария или вовсе безымянных, с которыми впоследствии стали ассоциировать и Марию Магдалину. Со временем биография этой героини вышла далеко за пределы евангельской истории. В VI в. с подачи папы Григория I Магдалину стали отождествлять с блудницей Марией Египетской, жившей в V в., которая впоследствии раскаялась и провела более 30 лет в покаянии и аскезе. Окончательно же история Марии Магдалины оформилась благодаря сочинению доминиканского монаха, а впоследствии епископа Иакова Ворагинского, известного как «Золотая легенда». Не вдаваясь в подробности, важно отметить, что восточно-христианская церковь воспринимала Марию Магдалину исключительно как святую, в то время как внутри католической традиции не было единства мнений. Кроме того, западная культура и не исключала того факта, что Магдалина была блудницей и впоследствии своим раскаянием и аскезой заслужила место в Царстве Божиим. Эти обстоятельства важны для дальнейшего рассмотрения образа Марии Магдалины в изобразительном искусстве.

В данной статье рассматривается только одна иконографическая модель изображения Марии Магдалины как изображенной вне сюжета отдельной фигуры с атрибутом. При всей простоте этой изобразительной схемы, в ней есть важный нюанс. Это атрибут в виде алебастрового сосуда. По сути, он и является

главным условием саморепрезентации Марии Магдалины в визуальном выражении.

Относительно алебастрового сосуда как основного атрибута необходимо пояснение. Принимая во внимание совокупность всех текстов о Марии Магдалине, сложившихся к концу XIII в., ее образ понимался двояко. Такое же двойственное значение приобрел и атрибут. Впервые и единожды он упоминается в Евангелии от Луки в описании ужина у Симона фарисея, на который явилась безымянная женщина с *алебастровым* сосудом, в котором было миро. То есть непосредственного отношения к Марии Магдалине этот предмет изначально не имел. Но поскольку это не уникальная, а весьма распространенная в быту вещь определенного утилитарного назначения, то логично, что после отождествления этой безымянной женщины с женами-мироносицами, этот предмет перешел к той Марии, что была в их числе. Неслучайно в сценах распятия и положения во гроб Мария Магдалина изображается с этим атрибутом. Содержание подобных сосудов могло быть самым разнообразным — от красящих порошков и целебных мазей до ароматических масел или духов. А это уже отсылка к греховному прошлому Магдалины, которая, еще будучи блудницей, наверняка имела немало таких емкостей с субстанциями для поддержания ее красоты. Поэтому образ Марии Магдалины как прекрасной дамы часто сопровождается подобными предметами, варьирующимися от небольших изысканно исполненных флаконов до внушительных размеров по-барочному вычурных урн.

Вести иконографию Марии Магдалины как женщины с алебастровым сосудом определено нужно из западноевропейской позднесредневековой традиции. Связанные с ней сюжеты появляются уже в катакомбных фресках, хотя часть из них и является дискуссионной (как, например, фреска IV в., условно называемая «Исцеление кровоточивой», из катакомб Петра и Марцеллина в Риме, нередко трактуемая как *Noli mi tangere*), и касаются преимущественно «благочестивой» стороны ее личности. Тут не лишним будет сказать, что восточная (византийская) и западная изобразительные традиции развиваются практически параллельно, и если в традиции византийской Мария Магдалина

будет восприниматься исключительно как святая, то в традиции европейской ее биография, а следовательно, и образ будут весьма противоречивыми. В византийской традиции святая Мария Магдалина не выделяется из сюжетной композиции. Иконография отдельно стоящей женской фигуры с алебастровым сосудом начнет формироваться уже на стыке традиций с усложнением алтарного образа и развитием алтарной картины до многосторчатого полиптиха, где Магдалина будет фигурировать в числе других святых. Отправной точкой можно назвать XIII в.

Прежде чем обратиться к иконографии Марии Магдалины, нужно уточнить причины ее популярности. Впервые Мария Магдалина упоминается в VIII в. в мартирологах и литургических текстах, а в XI в. начинается расцвет ее культа в связи с передачей одного бургундского аббатства в Везеле под покровительство этой святой, видимо, по причине «случайного» обнаружения там мощей Марии Магдалины. Однако распространение культа было связано не столько с обретением мощей, сколько с потребностью в такой заступнице. Аббатство изначально было посвящено Деве Марии. Но в открывшихся обстоятельствах по сравнению с недостижимым идеалом Пречистой Богородицы и Царицы Небесной, бывшая грешница казалась более доступной. Как отмечает Жак Деларен, «Женщина-грешница указывала путь к возможному спасению. Она давала небольшую, но реальную надежду, связанную с исповедью, покаянием и епитимьей; надежду, открывавшую средний путь между вечной жизнью и вечным проклятием» [6, с. 45].

Другим, не менее значимым событием уже в XIII в. становится появление такого сочинения, как «Золотая легенда» Иакова Воррагинского. Написанная на латинском языке, «Золотая легенда» стала наиболее полной компиляцией легенд о святых. Изначально этот легендарий предназначался для использования монахами доминиканского Ордена в Риме, однако доступность и легкость языка способствовала более широкому распространению этой рукописи и в светских кругах. Уже в XIV в. слава этой книги распространилась далеко за пределы Рима благодаря многочисленным переводам на итальянский, старофранцузский, провансальский, каталонский, немецкий и другие европейские языки.

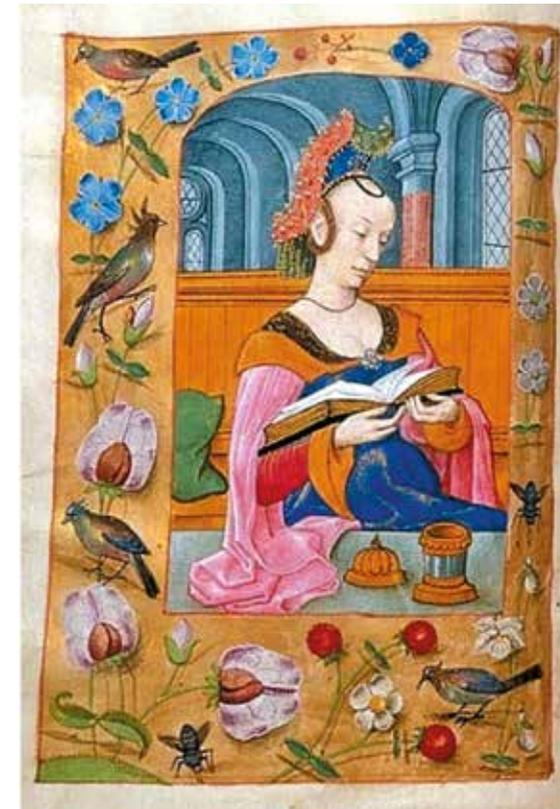


Рисунок 1 — Миниатюра из Часослова. Брюгге, ок. 1550 г.
Британская национальная библиотека, ff. 2v–255v.

Возвращаясь к изобразительной традиции, важно сказать, что здесь было не все однозначно. «Золотая легенда», возникшая в Риме, слабо повлияла на формирование образа святой в Италии, но иначе прозвучала во Франции. Дело в том, что латинские рукописи носили чисто практический характер справочника для монахов ордена, в то время как на французскую почву «Золотая легенда» попадает уже как вполне светское сочинение, которое с упоением читают в куртуазных кругах. А поспособствовал этому перевод «Золотой легенды» на старофранцузский язык Жана де

Виньи. Возникают многочисленные богато иллюминированные манускрипты, предназначенные для знатного светского читателя (рисунки 1, 2, 3). Там-то и появляются герои изложенных легенд, часто представленные в облачениях и образах знатных особ. Достаточно вспомнить такие поздние примеры книжного оформления, как миниатюры братьев Лимбурггов или Жана Фуке. Мария Магдалина, как и святая Екатерина, святая Маргарита или святая Урсула, изображалась статуарно, одетая как знатная дама со сложной прической или головным убором или как дева со свободно ниспадающими волосами, но с неизменным алебастровым сосудом в руке, по сути, обеспечивающим саморепрезентацию образа.



Рисунок 2 — Последователь мастера «Золотой легенды». Миниатюра из Часослова, ок. 1440 г., Королевская библиотека Нидерландов, Гаага, RMMW 10 F11, f. 14r.



Рисунок 3 — Миниатюра из Часослова Спинолы. Мастер Джеймс IV из Шотландии, ок. 1510–1520 гг. Музей Пола Гетти

Что касается культа изобразительной традиции Марии Магдалины в Италии, то здесь была иная ситуация. Распространенность ее культа выражалась в искусстве церковном, поэтому на итальянской почве практически до конца XV в. Мария Магдалина фигурирует в основном в алтарных образах. Одним из таких примеров можно назвать «Маэсту с младенцем и святыми» (ок. 1270 г.) одного из отцов сиенской школы живописи Гвидо да Сиена (рисунок 5). Женская фигура в алом мафории с открытой правой ладонью и драгоценным ларцом в левой, по утверждению

Вивианы Ваннуччи, и есть святая Мария Магдалина. Этот алтарный образ лежит в традиции византийской иконописи, влияние которой было заметно не только на севере Италии, в частности в Венеции, но и в Тоскане. Мария Магдалина представлена здесь как молящийся образ вне рамок сюжета. Определить ее позволяет еще не ярко-выраженный атрибут, больше напоминающий дарохранительницу, нежели сосуд для благовоний.

Уже в стилистике интернациональной готики исполнена другая алтарная композиция — «Маэста с младенцем и святыми» Уголино ди Нерио ок. 1320 г. Точно так же здесь присутствует Мария Магдалина в ярко-красном облачении и контрастно выделяющимся на ее фоне белым сосудом.



Рисунок 4 — С. Мартини. Святая Мария Магдалина с донаторм Трасмундо Мональдески, епископом Соанским. Деталь алтаря, 1321 г. Музей Дуомо Орвьето

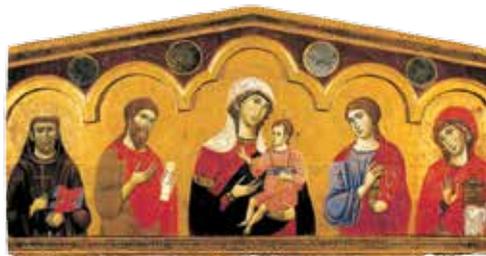


Рисунок 5 — Г. да Сиена. Маэста с младенцем и святыми, ок. 1270 г., Сиенская национальная пинакотека

Неоднократно изображал святую другой прославленный сиенец — Симоне Мартини. Его Магдалина запечатлена с донаторм Трасмундо Мональдески, епископом Соанским, на сохранившемся фрагменте алтаря из Дуомо в Орвьето,



Рисунок 6 — С. Мартини. Святые Мария Магдалина и Екатерина Александрийская. Фреска. Капелла Святого Мартина, Нижняя базилика церкви Сан-Франческо, Ассизи

ок. 1321 г., и еще в ряде алтарных образов (рисунок 4). Наиболее выразительным и динамичным по сравнению с ними получился фресковый образ Магдалины у Мартини в Нижней базилике церкви Сан-Франческо в Ассизи. В этой церкви Симоне Мартини было поручено расписать капеллу Святого Мартина. Эти росписи, выполненные им в 1317–1319 гг., по праву считаются вершиной творчества художника. Магдалина изображена в полный рост рядом с Екатериной Александрийской. Их фигуры, написанные на насыщенно-синем фоне, разделены стрельчатыми арками, но при всей декоративности росписи лишены той статики, которая сообщается молящимся образам (рисунок 6). Изображение здесь Марии Магдалины в полный рост с атрибутом, возможно, одно из наиболее ранних. В XV в. ее ростовое изображение в тех же полиптихах будет встречаться уже достаточно часто. Говоря о монументальных декорациях Нижней

базилики церкви Сан-Франческо, было бы упущением не упомянуть росписи капеллы Марии Магдалины самого Джотто, но лишь затем, чтобы исключить соблазн сослаться на привнесенные им новшества в иконографию Магдалины с алебастровым сосудом, как в выполненных им фресках, так и в части возможного влияния на С. Мартини. Считается, что росписи капеллы Марии Магдалины начались еще до приезда Джотто, который приступил к работе, как полагают, лишь в 1321 г., и повлиять на Мартини в этом случае не мог. Кроме того, ни в росписях капеллы Марии Магдалины в Сан-Франческо в Ассизи, ни в капелле Скровеньи в Падуе Джотто не представит Магдалину как самостоятельную фигуру, она всегда будет персонажем внутри сюжета. Что касается других изобразительных схем, связанных с этой святой, то как раз в капелле Марии Магдалины можно увидеть наиболее ранние сцены ее путешествия в Марсель и встречи со старцем Зосимой, подчерпнутые Джотто из «Золотой легенды».

Совсем иной характер презентации Марии Магдалины как отдельно стоящей фигуры с алебастровым сосудом в структуре



Рисунок 7 —
К. Кривелли. Мария
Магдалина, ок. 1480 г.,
Рейксмузеум, Амстердам

алтаря наблюдается к концу XV в. Особенно это заметно в венецианской живописи, в частности в работах Карло Кривелли. Ученик Франческо Скварчоне, в мастерской которого обучался и Андреа Мантенья, Карло унаследовал от учителя его увлечение античной культурой, но не смог преодолеть художественных принципов поздней готики. Мастерски овладев перспективой, он не смог дать того же жизнеподобия своим многочисленным святым, декоративность увлекала его больше. Так Кривелли стал одним из противоречивых художников своего времени, а споры о его одаренности ведутся искусствоведами по сей день. Но представить историю изображения библейской грешницы без его утонченных и маньеристически неправдоподобных Магдалин невозможно. Как пишет в монографии о Кривелли И.В. Арсенишвили:

«В выражениях их лиц [святой Екатерины и святой Марии Магдалины. — Ю. Б.] (особенно у св. Магдалины), в позах и жестах больше примет куртуазной рыцарской культуры, чем средневекового спиритуализма» [2, с. 42]. Куртуазные черты, очевидно, проникли в искусство Кривелли под влиянием мастеров Северного ренессанса. Помимо возможного знакомства с мастерской Рогира ван дер Вейдена, считается, что Кривелли был знаком с немецкой гравюрой, повлиявшей на усиливающуюся декоративность его работ. Но вряд ли будет ошибочным предположение, что Кривелли видел и лучшие образцы книжного искусства — роскошные иллюминированные часословы и легендарии.

Так, И.В. Арсенишвили в своей монографии «Карло Кривелли» отмечает, что в такой зрелой работе художника, как полиптих из Монтефьоре дель Азо (1472–1473), наиболее мастерски выполненными оказываются створки со святыми Екатериной и Марией Магдалиной, причем последняя часто репродуцируется самостоятельно (рисунок 8). Мария Магдалина, как и другие святые, изображена в полный рост, демонстрируя очевидную диспропорцию фигуры, свойственную как раз эстетике Северного ренессанса, особенно в книжной миниатюре. Здесь и слегка выпирающий живот, задающий s-образный готический силуэт, и яркие локальные цвета одеяния, и тончайше прописанные детали. Но, как ни странно, выразительность образа достигается не посредством



Рисунок 8 — К. Кривелли. Триптих Монтефьоре дель Азо, ок. 1470, Дуомо Монтефьоре дель Азо

этого предельного декоративизма, а через пластику жестов. И вот здесь, пожалуй, Кривелли обнаружит существенное различие с северной традицией. Лицо Магдалины, данное почти в профиль, обнаруживает наметившуюся эмоциональность: слегка скошенный взгляд, приподнятые в полуулыбке уголки губ и изящно изогнутые ладони, на одной из которых Магдалина держит поблекший от времени сосуд. Более поздние образы Магдалин — ок. 1480 г. из Рейксмузеума в Амстердаме и ок. 1494 г. из Лондонской Национальной галереи, — также представляющие собой панели полиптихов, станут еще более декоративными: прически более причудливыми, силуэты маньеристически-изогнутыми,

а взоры отчужденными. Образы Марии Магдалины, к которым он обращался неоднократно, оказались наиболее гармоничными в совокупности всех этих художественных средств, именно в них живописец преодолел некоторую статуарность фигур и сообщил им не только сдержанную динамику, но и изысканную пластичность. У его Магдалин сильнее, чем у кого бы то ни было, проявляется этот позднеготический маньеризм (рисунки 7, 9).

Рисунок 9 — К. Кривелли.
Св. Мария Магдалина,
ок. 1491–1494 гг.
Национальная галерея, Лондон



Кривелли всецело принадлежал уходящей эпохе, и говорить о его влиянии на таких лидеров Венецианского ренессанса, как Андреа Мантенья или Джованни Беллини, не приходится, как, в частности, о влиянии на формирование портрета «красавицы», впоследствии так распространившегося в венецианском искусстве. Однако его декоративно-куртуазные образы отразили тенденцию обмирщения в религиозном искусстве и светской трактовки евангельских персонажей.

Эта же тенденция получила развитие в искусстве Северного ренессанса. Влияние одного из крупнейших его представителей Рогера ван дер Вейдена на своих современников сложно переоценить, в том числе в Италии, которую он посетил в 1450 г. Спустя два года он выполнит на заказ триптих, получивший впо-

следствии название «Триптих семейства Брак», заказанный супругой Жеана Брака Екатериной Брабантской, вероятно, после его внезапной смерти в 1452 г. На боковой створке в трехчетвертном развороте изображена Мария Магдалина с алебастровым сосудом (рисунок 10). Это поясное изображение носит скорее светский, нежели религиозный характер и по существу повторяет многочисленные портреты живописца. На фоне пейзажа изображена дама в нарядном платье и замысловатым головным убором, из-под которого выбиваются длинные пряди ярко-рыжих волос. Вверху по горизонтали характерная для Рогера надпись — евангельские строки о том, как Мария принесла дорогое благовоние и помазала им ноги Иисуса. Изображение Магдалины в этом триптихе нельзя рассматривать отдельно от его программы, особенно учитывая его мемориальный характер, и ван дер Вейден сохраняет логику соответствия изображения тексту. Цитата из Евангелия от Иоанна указывает здесь на безымянную грешницу, пришедшую на ужин в дом Симона Фарисея, и там, ко всеобщему удивлению, почтившую Иисуса, умастив его ноги дорогим нардом, омывая при этом слезами и утирая своими длинными волосами. Отождествленная впоследствии с Марией Магдалиной, эта безымянная женщина стала считаться раскаявшейся блудницей, символически подготовившей тело Иисуса к погребению. Ван дер Вейден потому и изображает Магдалину одновременно в головном уборе почтенной дамы (иным образом в композиции этого триптиха она предстать и не могла), и со свободно спадающими волосами, символически напоминая о событии в доме Симона фарисея. Алебастровый сосуд здесь не просто атрибут Марии Магдалины, в данном случае он указывает исключительно на ее благие деяния: миропомазание тела Христова при жизни и после погребения в числе жен-мироносиц.

Портретное искусство Северного ренессанса очевидным образом имело тесную взаимосвязь с высоким уровнем развития книжной миниатюры, и многие образы святых переместились со страниц манускриптов на станковую картину. Так, в частности, нам известны не только отдельные портреты дам в образе Магдалины, но и некоторые анонимные живописцы, посвятившие себя

этой теме — Мастер Магдалины Манси и Мастер Магдаленской легенды. Работы обоих приходятся на первую четверть XVI в.

В отношении Мастера Магдаленской легенды можно сказать, что он не только воспевал сюжеты из «Золотой легенды», но и был солидарен с итальянскими мастерами портрета, изображавшими знатных дам в библейских или античных



Рисунок 10 — Р. ван дер Вейден. Святая Мария Магдалина.
Триптих семейства Брак, фр-т. ок. 1452 г., Лувр

образах. Так, одна из его Магдалин — не кто иная, как дочь Марии Бургундской Маргарита Австрийская, изображенная в трехчетвертном повороте с отведенным в сторону взглядом, бережно держащая в руках драгоценный сосуд (рисунок 11). По какой причине столь знатная особа «примерила» на себя такой противоречивый образ, неясно, но очевидно, что этот портрет

прочно находится в традиции Северного ренессанса и еще весьма далек от смелости и жизнеподобной динамики итальянских портретов «красавиц». Его же кисти принадлежит профильный портрет, который логично было бы рассматривать как изображение кающейся Магдалины. В правой руке дама держит сосуд, а левой прикладывает к лицу белый платок, и лишь по этому движению зрителю становится понятно, что героиня утирает слезу. Бесстрастное лицо, данное в профиль, напоминает о таких же сдержанных ранних итальянских профильных портретах благородных дам, исключаящую любую эмоциональную нагрузку.



Рисунок 11 — Мастер Магдаленской легенды.
Святая Мария Магдалина, ок. 1510–1520 гг.
Национальная галерея, Лондон



Рисунок 12 — К. Массейс. Святая Мария Магдалина,
ок. 1520–1525 гг., Лувер

Схожими качествами отчасти обладает работа Квентина Массейса. Его Магдалины чуть более пластичны, но все так же отстраненны и бесстрастны. Акцент делается на роскошный костюм, моделировку складок и детализированную проработку фактуры тканей. От взгляда внимательного зрителя вряд ли ускользнет такая частая деталь в костюме Марии Магдалины, как присутствие меха в виде накидки или едва заметной оторочки рукава. Искусствоведы Филип Криспин и Чарльз Дарвент отмечают, что присутствие меха в костюме — прерогатива падших женщин. Поэтому украшенные мехами Магдалины Массейса и Мастера Манси — не простое совпадение и способ указать на былое богатство грешницы, а вполне определенная символика. Особо стоит отметить изображение модели на фоне пейзажа, трактованного абсолютно по-леонардовски и тем самым добавляющего сходства

Магдалины с Девой Марией (рисунок 12). Однако более поздние портреты уже отличаются и необычайной роскошью, и экспрессивностью модели.



Рисунок 13 — Мастер Магдалины Манси.
Святая Мария Магдалина, ок. 1525 г.,
Берлинская картинная галерея

Частично унаследовал эти черты от Массейса так называемый Мастер Магдалины Манси, который, как полагают, был его учеником и последователем. Одна из его Магдалин изображена также строго по центру композиции на фоне горного пейзажа. Считается, что именно после написания этой работы ок. 1525 г. он получил свое прозвание, хотя его небольшое наследие составляют в большей степени мадонны с



Рисунок 14 — П. Куук ван Альст. Мария Магдалина. 1532 г.
Частное собрание

младенцами. Эту работу выделяет прямой, направленный на зрителя взгляд модели, бесстрастный, но встревоженный. Невозможно отделаться и от аналогий с изображением самого Христа, в первую очередь иконографического типа Сальватор Мунди. Здесь подобным образом работает атрибут: в левой руке Магдалина держит сам сосуд, а в правой руке, приподнятой, словно для молитвенного жеста, изящно зажимает между пальцами крышечку (рисунок 13). Этот приоткрытый сосуд, очевидным образом заимствованный у Массейса, склоняет зрителя к усложненному прочтению изображения. Если в иных случаях сосуд служил не более чем указанием на Ма-

рию Магдалину, позволял различить ее в ряду других святых, особенно в таких композиционных схемах, как «Дева среди дев», то здесь наблюдается непосредственное обращение к зрителю. Напоминание ли это о грешном прошлом блудницы и сожаление о нем, или же напоминание каждому из смотрящих, что и его тело, как и Христа, однажды будет помертвено и подготовлено к погребению, иными словами, такое своеобразное *memento mori* — отдается на откуп восприятию смотрящего. Того же композиционного решения, но уже менее драматичного, художник придерживается и в работе ок. 1530 г.



Рисунок 15 — А. Бенсон. Мария Магдалина
Первая половина XVI в. Национальный музей, Стокгольм

Мотив алебастрового сосуда с приоткрытой крышечкой будет чрезвычайно востребован у мастеров Северного ренессанса, в частности у представителей антверпенской школы. Таковы будут Магдалины Амбросиуса Бенсона и Питера Куука ван Альста. Оба художника испытали итальянское влияние. Амбросиус Бенсон родился в Италии, предположительно в Ломбардии, где прожил примерно до двадцати лет, а затем переехал в Брюгге. О его годах, проведенных на родине, сведений нет, поэтому и невозможно утверждать влияние той или иной мастерской. И хотя все его портреты стилистически принадлежат североренессансной традиции, некоторая мягкость облика, сфумато, свойственные манере леонарδεςков, в отдельных работах явно прослеживаются. Высказываются предположения, что именно он популяризировал образы читающих женщин на портретах. В пользу этого утверждения можно осторожно привести в пример трех его Магдалин, изображенных за чтением, но определяемых по неизменному разной степени причудливости сосуду для благовоний (рисунок 15).

Питер Куук ван Альст, будучи подлинным *uomo virtuoso* — архитектором, скульптором, гравером, писателем, издателем, декоратором и орнаменталистом, на время уехал из родного Альста в Италию, после чего первым на родине применил итальянский ренессансный орнамент в книжной гравюре и эскизах для шпалер, производство которых он наладил по возвращении. Итальянские черты обнаруживаются в двух его почти идентичных Магдалинах, представленных помпезными полуфигурными женскими портретами, уже отчетливо перекликающимися с итальянскими портретами «красавиц». Его модели сдержанны и скромны, но взгляды их направлены прямо на зрителя. Со спокойным обликом дамы контрастирует показная роскошь обстановки — мраморные колонны, украшенные гирляндами, фактура тканей, золоченая фурнитура и массивные, уже золотые, а не алебастровые, сосуды, отмеченные почти барочной пышностью. Обеих Магдалин ван Альст изображает с красной гвоздикой в руке, по всей видимости служащей здесь напоминанием о пролитой крови Христа. Но учитывая, что портрет носит совершенно светский характер, нельзя ис-

ключать и другую символику — любовную, поскольку красная гвоздика может выступать в этом контексте символом страсти (рисунок 14). Так что в этих портретах при всей благочестивости образов может улавливаться мотив греховности жизни Магдалины до ее встречи с Христом, проведенной в богатстве, праздности и прелюбодеянии. Но совершенно иная Магдалина изображена ван Альстом на створках ныне разрозненного триптиха из ГМИИ им. А.С. Пушкина, показанная, скорее, в раскаянии, в полном соответствии с предназначением образа для церковного пространства.



Рисунок 16 — А. Соларио. Мария Магдалина. 1524 г.
Художественный музей Уолтерса, Балтимор

Все вышеупомянутые портреты дам в образе Марии Магдалины были выполнены в первой трети XVI в., т. е. собственно

тогда, когда в Италии, а если быть точнее, внутри разбросанных по разным ее областям живописных школ, росла популярность портретного жанра во всей полноте его выразительных качеств. В процессе секуляризации портретного изображения из монументальной композиции выделяется так называемый скрытый портрет. Его появление было продиктовано новой тенденцией писания с натуры. Так весьма обобщенные образы святых приобрели вполне портретные черты современников, служивших живописцам моделями. Многие источники ссылаются на Савонаролу, который «в одной проповеди упрекал художников за то, что они в храмах изображают святых с лицами реальных людей, а молодые люди, видя тех на улицах, говорят: «эта — Магдалина, тот — Сан Джованни, вон та — Дева Мария» (<https://dic.academic.ru/dic.nsf/tuwiki/1327395#>). Подобная тенденция, безусловно, была спорной для культовых образов, но не была проблемной для светского искусства. Интересующие нас в данном случае портреты Магдалин, написанных с определенных моделей, являются не молевыми образами, а светскими аллегоризированными портретами. Светский придворный портрет, как в северных областях, так и в Тоскане, был подчинен другой идее, основанной на идеях гуманизма и неоплатонизма. И портрет уже выполнял не столько мемориальную функцию, призванную запечатлеть внешность портретируемого, сколько обретал программу, раскрывающую личность модели через мифологические или библейские ассоциации. Не вдаваясь в подробности освещения этого явления, детально описанного в работах Е.В. Яйленко, важно отметить, что в создании вот таких портретов, максимально точно передающих внешность модели, нередко принимали участие не только аристократки, но и куртизанки, сохраняя свою анонимность под масками античной Флоры или библейских Юдифи, Эсфири, Саломеи и Марии Магдалины. Подобные портреты, создававшиеся главным образом как услада для глаз, получившие наименование «портрет красавицы», были широко востребованы среди заказчиков в первой половине XVI в. Так, опираясь на художественные достижения североренессансного портрета с одной стороны,



Рисунок 17 — Б. Луини. *Собеседование Магдалины*, ок. 1520 г.
Художественный музей Сан-Диего, Калифорния

и на гуманистические идеалы, освобождающие человеческое тело от греховности и оправдывающие внешнюю красоту как идею совершенства природы и отражение красоты внутренней с другой. Развернутое обоснование этой неоплатонической концепции было дано в художественной литературе итальянского Возрождения. Свое право на существование в ренессансной теории искусства портрет «красавицы» получил благодаря тому, что параметры его смыслового пространства уже были ранее определены в произведениях ренессансной литературы [9, с. 144]. Однако открытая демонстрация телесности была доступна не всем и в наименьшей степени знатым дамам, появление которых на картине в полуобнаженном виде в образе той же античной Флоры, скорее, дискредитировало их доброе имя. При этом наиболее известным и богатым куртизанкам подобного рода портрет мог сослужить иную служ-

бу. Многие из них желали вести образ жизни, схожий с аристократическим, и на портретах хотели выглядеть как знатные синьоры. Для них сравнение с античной Венерой, ветхозаветной Эсфирью или евангельской Магдалиной вряд ли могло быть нежелательным. Образ Марии Магдалины в данной ситуации подходил как нельзя лучше: в прошлом богатая и красивая блудница, после — раскаявшаяся, но все такая же прекрасная грешница с книгой (священные ли это тексты?) и алебастровым сосудом (миро ли в нем?).



Рисунок 18 — Б. Луини. *Мария Магдалина*. 1525 г.
Национальная галерея, Вашингтон

Внутри этой традиции изображения Марии Магдалины довольно часто встречаются в наследии леонарδεςков. Это все те же погрудные или поясные портреты молодых женщин на темном фоне, напоминающих мадонн и мягкостью черт, и леонардовской

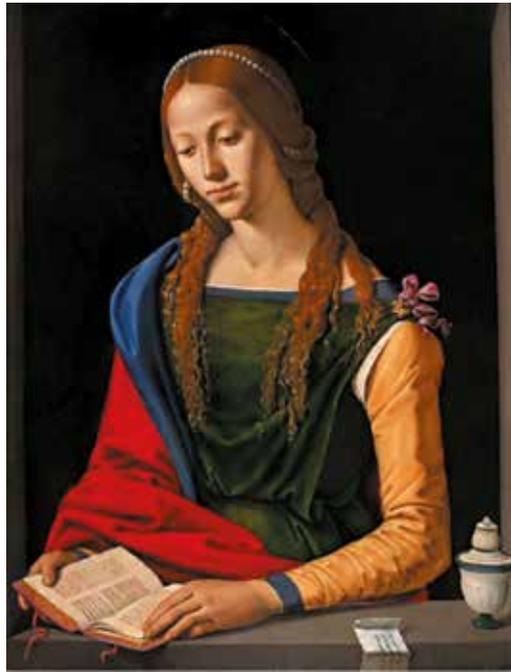


Рисунок 19 — П. ди Козимо. Святая Мария Магдалина, ок. 1493–1495 гг. Палаццо Барберини, Рим

полуулыбкой. Таковы многочисленные Магдалины Бернардино Луини (рисунок 18), одного из самых плодовитых последователей Леонардо, и Джампьетрино. О том, что на полотне именно Мария Магдалина, зрителю по-прежнему напоминают только алебастровые сосуды, очень скромные по сравнению с нидерландскими. Как святую Магдалину пишет, пожалуй, лишь Андреа Соларио, изображая ее с нимбом, многозначительно смотрящей на зрителя и демонстративно извлекающей кисточку для помазания из сосуда (рисунок 16). Среди атрибутируемых Луини работ иконографический интерес представляют неоднократно повторенные художником композиции, условно называемые «Скромность и Тщеславие», представляющие собой беседу Марфы и Марии, опираясь опять же на содержание «Золотой

легенды», отождествляющее сестру воскресшего Лазаря и Марфы Марию с блудницей Марией Магдалиной. В непритязательных одеяниях с покрытой головой, Марфа олицетворяет собой Скромность, Благочестие, Праведность; с сожалением смотрит она на сестру, пытаясь наставить на путь истинный. Магдалина же в пышном платье с причудливой прической обращает смелый и даже вызывающий взор к зрителю, выражающий осознание своей неотразимости. В качестве атрибута присутствует и алебастровый сосуд, указывающий, что перед нами именно Магдалина, а не абстрактная аллегория Тщеславия (рисунок 17). Впоследствии к этой теме обратится Караваджо, у которого доминирующим атрибутом будет уже зеркало.

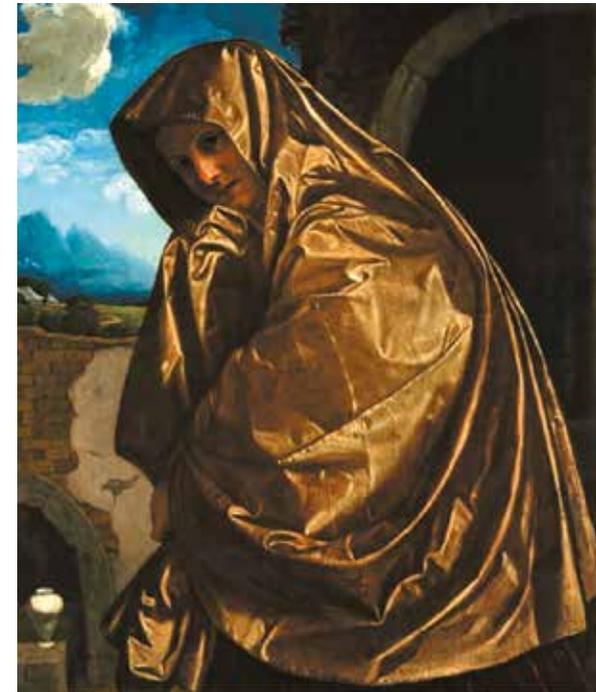


Рисунок 20 — Дж. Савольдо Мария Магдалина у гроба, ок. 1535–1540 гг., Музей Пола Гетти

Было бы несправедливо не упомянуть среди итальянских Магдалин с алебастровым сосудом чуть более ранние по отношению к вышеприведенным работам леонарdesков портреты Пьеро ди Козимо. Флорентиец Пьеро, будучи уже состоявшимся живописцем, в последние годы жизни испытал немалое влияние Леонардо. Его читающая «Святая Мария Магдалина» из палаццо Барберини в Риме принадлежит к лучшим портретам в его творчестве (рисунок 19).

К середине XVI столетия интерес к загадочным красавицам в образах святых и античных нимф падает. Марию Магдалину продолжают изображать с алебастровым сосудом в традиционных сюжетных композициях распятия, положения во гроб, воскресения, *noli mi tangere* и в набирающей популярность сцене раскаяния, наиболее громко прозвучавшей в портретах «красавиц». Иконографическую традицию изображения женщины с алебастровым сосудом к середине XVI в. уже можно считать завершённой, подытожив серией из четырех картин, написанных учеником Тициана Джироламо Савольдо по заказу венецианских комиссаров и разбросанных ныне по мировым музеям и частным коллекциям (рисунок 20). Каждая последующая картина, по сути, представляла собой авторскую копию предыдущей с незначительными изменениями. Савольдо изобразил слегка склонившуюся женщину, с головой, покрытой золотистой накидкой; ее пронзительный взор устремлен на зрителя, сообщающий полотну характер загадочности, словно посвящающий смотрящего в некую тайну. Тайна раскрывается снова посредством атрибута — на выступе каменных руин белеет алебастровый сосуд, и мы понимаем, что перед нами Магдалина, обнаружившая пустую гробницу и первая узнавшая о чуде воскресении Христа.

Список литературы

1. Аникьев И.И., Кувшинская И.В. Иаков Ворагинский. Золотая легенда. Т. 1–2. — М., 2017.
2. Арсенишвили И.В. Карло Кривелли. — М. : Искусство, 2000.

3. Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. — СПб. : Азбука-классика, 2008.

4. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М. : Новое литературное обозрение, 2003.

5. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения : в 2 т. М., 1996.

6. Деларен Ж. Глазами церкви // История женщин. Молчание Средних веков. СПб., 2009.

7. Дзуффи С. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. — М. : Омега, 2007.

8. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса. — СПб.: Академический Проект, 1999.

9. Яйленко Е.В. Литературные источники портрета «красавицы» в венецианской живописи XVI века // Теория и история искусства. — 2016. — Вып. 1/2.

10. Яйленко Е.В. Венецианская палитра. Мир частного человека в искусстве Венеции эпохи Возрождения. — М. : БуксМАрт, 2020.

11. Starbird M. The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalen and the Holy Grail. — Bear & Company, 1993.

12. Vannucci, Viviana. Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo. Roma: Gangemi Editore, 2012.

References

1. Anik'yev I.I., Kuvshinskaya I.V. Iakov Voraginskiy Zolotaya legenda [Jacob Voraginsky. Golden Legend]. Vol. 1-2. Moscow, 2017.
2. Arsenishvili I.V. Karlo Krivelli. Moscow, 2000.
3. Varburg A. Velikoye pereseleniye obrazov: issledovaniye po istorii i psikhologii vrozhdeniya antichnosti [The Great Migration of Images: a study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity]. St. Petersburg, ABC-classics, 2008.

4. *Golovin V.P.* Mir khudozhnika rannego ital'yanskogo Vozrozhdeniya [The world of the artist of the early Italian Renaissance]. Moscow, New Literary Review, 2003.

5. *Grashchenkov V.N.* Portret v ital'yanskoy zhivopisi Rannego Vozrozhdeniya [Portrait in Italian painting of the Early Renaissance]: in 2 volumes, Moscow, 1996.

6. *Delaren J.* Glazami tserkvi [Through the eyes of the church]. Istoriya zhenshchin. Molchaniye Srednikh vekov. St. Petersburg, 2009.

7. *Dzuffi S.* Epizody i personazhi Yevangeliya v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva [Episodes and characters of the Gospel in works of fine art]. Moscow, Omega, 2007.

8. *Panofskiy E.* Ikonografiya i ikonologiya: vvedeniye v izucheniye iskusstva Renessansa [Iconography and Iconology: an introduction to the study of Renaissance art]. St. Petersburg, Academic Project, 1999.

9. *Yaylenko Ye.V.* Literaturnyye istochniki portreta «krasavitsy» v venetsianskoy zhivopisi XVI veka Yaylenko E.V. [Literary sources of the portrait of the “beauty” in the Venetian painting of the XVI century]. *Theory and history of art*, 2016, Issue 1/2.

10. *Yaylenko Ye.V.* Venetsianskaya palitra [The Venetian palette]. Mir chastnogo cheloveka v iskusstve Venetsii epokhi Vozrozhdeniya. Moscow, 2020.

11. *Starbird M.* The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalen and the Holy Grail. Bear & Company, 1993.

12. *Vannucci, Viviana.* Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo. Roma: Gangemi Editore, 2012.

УДК 75.03
ББК 85.103(2)6, 143(2)6

РОМАНТИЧЕСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ И РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ РАННЕГО СИМВОЛИЗМА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М.В. НЕСТЕРОВА

И.В. ГЛАЗОВ

Российский государственный художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова
125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9
glazzov@gmail.com

Ранний русский символизм, как в целом искусство последней четверти XIX в., характеризуется процессом своего рода «модернизации», в ходе которой пласты культуры начала века, в первую очередь романтизма, вновь возвращаются в искусство на новых онтологических основаниях.

Благодаря романтическому наследию искусство символизма как «переходное» получает в свое распоряжение символический инструментарий, который соответствует мифотворческому способу организации социокультурного пространства.

В статье на примере творчества М.В. Нестерова показано, как внутренняя концепция символизма выражается через романтическую аллерию, игравшую заметную роль при переходе художников конца XIX столетия от реалистических задач к метафорическим.

Ключевые слова: *русское искусство конца XIX — начала XX в., аллегория, романтизм, модерн, символизм, пейзаж, Михаил Нестеров, природа, живопись, культурная традиция, реализм, социокультурное пространство.*

ROMANTIC ALLEGORY AND THE RUSSIAN LANDSCAPE OF EARLY SYMBOLISM IN THE WORK BY M.V. NESTEROV

I.V. GLAZOV

Stroganov Moscow State University of Art and Industry
125080, g. Moskva, Volokolamskoe shosse, d. 9

Early Russian symbolism as, in general, the art of the last quarter of the 19th century, characterizes by the process of a kind of “modernization”, during which the layers of culture of the beginning of the century, primarily romanticism,

excluded from the semiotic space, are returning again to the art on new ontological grounds.

Due to the romantic heritage, the art of symbolism, as a “transitional” one, gets at its disposition symbolic tools that correspond to the mythological way of organizing socio-cultural space.

In the article, using the example of M.V. Nesterov’s work, it is shown how the inner concept of symbolism expresses via romantic allegory, carried out as a conscious, intellectual activity of the artist.

Key words: *Russian art of the Late 19th — early 20th Centuries, Allegory, Romanticism, Modernism, Symbolism, Landscape, Mikhail Nesterov, nature, painting, cultural tradition, realism, socio-cultural space.*

В XIX в. в отечественной живописи поиски национальной выразительности, как и в целом в европейском искусстве, шли в русле сложившихся жанровых и стилевых систем. Классицизм, сохраняя значение школы, не мог удовлетворять современным требованиям достоверности и историзма, так как принципиально представлял исторические события аллегорическим, условным языком. В качестве примера можно привести работу Ф. Моллера «Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмос во время вакханалий» (1856, ГРМ, Санкт-Петербург), которая, хотя и принесла автору звание профессора Академии, была прохладно встречена критикой, во многом из-за нарочитой дидактичности сюжета. В.В. Стасов вспоминал: «Когда в 1857 году он привез из Италии своего „Иоанна на острове Патмосе“, от него отвернулись даже его товарищи-академисты: так разило ханжеством и сущью из его вымученной, искусственной картины» [1, с. 401–402]. Романтизм требовал исторической достоверности, но это требование, прекрасно утверждавшееся в литературе, в живописи приводило к схематизму и театрализации, не удовлетворявшим ни публику, ни самих художников (например, К. Брюллов «Смерть Инессы де Кастро», 1834, ГРМ, Санкт-Петербург). Реализм, как казалось, решал проблему отражения национальной самобытности обращением к жанру. С другой стороны, проблема идеала для искусства реализма стала еще более острой, так как жанровая трактовка исторических и религиозных сюжетов лишала их масштабности и глубины, придавала историческим событиям анек-

дотический характер. В последнем случае примером может служить работа Н. Ге «Тайная вечеря» (1863, ГРМ, Санкт-Петербург), которая в результате напряженного спора была выставлена с более соответствующим жанровому характеру картины названием «Последняя вечеря Христа с его учениками». Можно сказать, что основная проблема национального искусства состояла в создании идеальной достоверности. Эта проблема в конце XIX в. получила очередную попытку разрешения в обращении к символизму. Символизм с самого начала стремился к широким культурным и философским обобщениям: «Правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни... Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические» [2, с. 10]. Творчество М. Нестерова занимает особенное место в истории раннего символизма. Хрестоматийно известна рецензия В. Стасова на XVIII передвижную выставку, где экспонировалась картина Нестерова «Видение отроку Варфоломею»: «Еще не в том беда, что он вечно все рисует скиты, схимников и монашескую жизнь и дела, это куда-бы не шло: чтож, когда у него такое призвание; но в том беда, что все это он рисует притворно, лженаивно, как-то по-фарисейски, напуская на себя какую-то неестественную деревянность в линиях, фигурах, пейзажах и красках, что-то мертвенное и мумиеобразное. <...> Неужто же нам этому подражать, и радоваться на это? Боже сохрани нас! Подальше от этих пейзажей в виде сухих, тощих метелок, от красок, умышенно выцветших, как старый затертый ковер» [3, с. 89] Эта категоричность была продиктована исповедуемыми им радикальными религиозными взглядами: «На что мне чьи-то изречения, чьи-то приказы, чьи-то требования, когда я сам способен поставить самому себе все законы и цели и самого себя, помимо идеи о Христе и о Боге» [4, с. 126–127]. Сегодня метафорический характер пейзажей Нестерова является общепризнанным, их отличает глубокое понимание романтической концепции природы, позволяющее говорить о создании определенного типа пейзажа, который, как кажется, более связан с русским романтизмом, чем с

французским символизмом. Вопросы поэтики в творчестве М.В. Нестерова подробно рассмотрены в работах О.С. Давыдовой, например, в статье «Национальное направление в изобразительном искусстве модерна: поэтический символизм Нестерова» [5]. Представление Нестеровым религиозных идей в пейзаже воскрешает романтическую линию русской живописи. Чтобы показать сущностную связь между поколением Нестерова и романтизмом первой половины XIX в., необходимо обратиться к истории романтического направления отечественного искусства. В начале XIX в. идеи немецких романтиков, связывающих постижение красоты с духовным, нравственным совершенствованием, интенсивно распространялись в русской художественной среде, где они нашли свое отражение в деятельности Любомудров: Д.В. Веневитинова, В.Ф. Одоевского и др. Идеи о божественной природе искусства, предназначении художника, необходимости душевной работы для постижения произведения искусства были восприняты русскими романтиками, среди которых, в связи с интересом к изобразительному искусству, можно выделить фигуру С.П. Шевырева. По его мнению, именно благодаря художественной теории, примиряющей жизнь и законы искусства, Германии удалось создать передовую культуру [6, с. 502]. Шевырев поэтому в своих статьях, посвященных будущему русского искусства [7, с. 134–161], предлагает философию искусства как синтез классического, т. е. органического, понимания искусства¹, с национально

¹ Как это понимал Гегель: «Поэтому ближайший духовный интерес заключается в том, чтобы сделать тело совершенным органом воли, причем это искусство может, с одной стороны, в свою очередь служить средством для достижения других целей, а, с другой стороны, оно само может являться целью. У греков мы находим это бесконечное стремление индивидуумов показывать себя и наслаждаться таким образом. Радостное чувство собственного достоинства по отношению к чувственной естественности и потребность не только забавляться, но и показать себя, заслужить почет главным образом благодаря этому и находить в этом удовольствие составляют главное определение и главное занятие греков. Подобно тому, как птица свободно поет в воздухе, человек выражает здесь только то, что содержится в его неизвращенной человеческой природе, чтобы проявить себя таким образом и добиться признания со стороны других. Таково

романтическим мировосприятием. Поскольку романтики полагали, что принцип подражания природе, верный сам по себе, был неправильно понят французскими классицистами, как нечто пассивное, они, стремясь открыть в античных произведениях тот дух, который двигал древними, невольно обращались непосредственно к созерцанию Природы, пытаясь ее формам придать качество идеала. Поэтому для романтиков принципиальным становится личность художника, который наделен свыше данной способностью созерцать истинную красоту. «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик» [9, с. 145] утверждал в это время Белинский. Между романтиками и классицистами существовало еще одно существенное отличие, которое заключалось в том, что романтики считали свое искусство христианским, противопоставляли его языческому классицизму. Поэтому пейзажная живопись становится для романтиков живописью религиозной. Шеллинг писал: «В пейзажной живописи возможно исключительно субъективное изображение, ибо пейзаж имеет реальность лишь в глазу созерцающего. Пейзажная живопись необходимым образом направлена на эмпирическую действительность, и наивысшее, на что она способна, — воспользоваться последней как покровом, сквозь который она дает просвечивать более высокому виду истины. Но изображается именно только покров, в то время как истинный предмет — идея остается бесформенной, и уже дело созерцающего извлечь ее из благоухающей и бесформенной сущности» [10, с. 249]. Таким образом, пейзаж парадоксально представляет собой изображение чувственно воспринимаемой природы, которое открывает некото-

субъективное начало греческого искусства, в котором человек вырабатывает из своей телесности, в свободном красивом движении и с мощным искусством, художественное произведение. Греки сперва сами преобразовали себя в прекрасные формы, а затем объективно выражали их в мраморе и на картинах» [8, с. 270].

рую высшую истину, оставляя ее в то же время зависящей от субъективного восприятия. Здесь мы впервые сталкиваемся с новым пониманием аллегии, характерным для романтизма. Рассуждая о гетевской концепции действительности и искусства, А. Банфи пишет, что она пронизана «...мотивом революции Духа, разрушающей претензии на абсолютную действительность всяческих позиций, институтов, частных ценностей данного момента, препятствий, ограничивающих развитие замыслов в области культуры. Но именно поэтому она направлена — и в этом состоит ее классический универсализм — на признание царства идеального, стоящего вне исторической обусловленности вкусов, страстей, суждений. Суждений, где любая позиция действительности должна обретать назидательный смысл и освободиться от частных исторической перспективы» [11, с. 197]. Таким образом, взгляд Гете на действительность — это взгляд, «свойственный классицизму, как примирению имманентного рационализма с доромантическим иррационализмом, обретающий в винкельмановском толковании искусства свою завершенность» [11, с. 197]. Однако после Гете такое понимание аллегии надолго оказалось предано забвению. Аллегория, прочно связанная с классицизмом как способ прямого, дидактического высказывания, стала предметом самой суровой критики. Гегель писал в «Эстетике»: «Справедливо говорят поэтому об аллегии, что она холодна и бессодержательна, а принимая во внимание рассудочную абстрактность ее смысла, следует признать, что она создается больше рассудком, чем конкретным созерцанием и волнуемой глубоким чувством фантазией» [8, с. 51]. Действительно, совершенно особое отношение романтиков к аллегии не встречало понимания, оставаясь уделом немногих избранных. Здесь необходимо вновь обратиться к представлению о роли художника в романтизме. Уже для раннего романтизма он представлялся своего рода пророком, способным читать тайную книгу природы, но отшельничество первых романтиков сменилось в скором времени призывом к проповеди. Характерна в этом смысле полемика, развернувшаяся вокруг работы К.Д. Фридриха «Крест на горе» («Тетченский алтарь», 1807–1808, Галерея новых мастеров, Дрезден). Необходимые для

зрителя семантические знаки вводятся непосредственно в пейзаж и находятся в разительном контрасте с общим строем картины, что вызывало раздражение критиков (например, Базилиуса фон Рамдора), утверждавших, что аллегии нет места в пейзаже [12, с. 134–151]. Совершенно современный коллажный принцип построения картины соответствует новому, динамичному пониманию аллегии в романтизме. Крест на горе нужен не художнику, а зрителю, художник и так прозревает пейзаж, как видение вечной литургии, но зрителю необходима подсказка, и художник идет на эту уступку, вводя в картину крест. Тот же самый принцип можно наблюдать в его работе «Аббатство в дубовом лесу» (1809–1810, Старая Национальная галерея, Берлин). Монастырь, показанный как руина, на самом деле представляет собой только пунктирный намек, позволяющий зрителю догадаться, что именно дубовый лес является настоящим храмом-монастырем. В контексте нашего дальнейшего исследования, связанного с индивидуальными особенностями понимания романтико-символистских аспектов пейзажного творчества Нестерова, особо важной представляется работа Ф.О. Рунге «Отдых на пути в Египет» (1805, Гамбургский Кунстхалле). Если обратить внимание на подготовительную шпудию к этой работе, то можно увидеть, что природные формы старого дерева, с обнаженными корнями слева, скалы справа, кулисами замыкающие пейзаж в картине, превращаются в Иосифа и Марию соответственно. Здесь также господствует принцип корреспондентий: художник в природных формах пейзажа внутренним взглядом прозревает вечные события священной истории. Следует отметить, что герменевтический подход характерен и для русского романтизма, как искусства христианского, причем метод аллегорического истолкования вступает во взаимодействие с художественным — достаточно вспомнить метод «сравнений и сличений» Александра Иванова, которым художник пользовался при создании своего Библейского цикла (1840-е–1850-е). Этот метод представляет собой актуализацию романтического переживания высшей реальности, в которой художнику отводится роль пророка, образно истолковывающего видимый мир. Важной особенностью его стало то, что предельно абстрактные религиозно-фило-

софские идеи получают здесь конкретное художественное воплощение в материале. Справедливой представляется оценка пейзажного творчества Иванова, данная Г.А. Загянской: «Только у Иванова созерцание природы “в праздничном облачении” обретает возвышенно-философский характер, дающий повод сравнить ее с литургией в храме природы» [13, с. 21]. С наступлением эпохи Великих реформ в русской культуре начинается процесс замены литературой традиционного места церкви как хранителя истины, и смерть Иванова в некотором смысле обозначает границу между романтизмом и пришедшим ему на смену реализмом. В этой новой оптике христианство приобретает черты социального движения, а Христос становится романтическим героем, чей одинокий бунт против общества неизбежен, но обречен. Именно в этот период сформировались учителя Нестерова — В.Г. Перов и И.В. Крамской. Характерно, что романтические тенденции проникают в их пейзажи как результат рационального, литературного понимания природных явлений. Особенно ярко эта тенденция проявилась в их работах на религиозные сюжеты. По поводу «Христа в пустыне» Крамской писал: «И вот у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству природы язык иероглифа для меня доступнее всего <...> Христос ли это? Не знаю. Да и кто скажет, какой он был? Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен» [14, с. 446] Характерно, что в качестве символа, иероглифа, по терминологии Крамского, здесь выступает фигура Христа. Поэтому и для Перова, и для Крамского пейзаж теряет то значение, которое он имел в раннем романтизме. Пейзаж становится своего рода декорацией, важной в смысле сюжетной определенности и передачи настроения главного героя. Но эти качества как раз и определяют искусство классицизма. Верность отечественных художников 1860–1870-х гг. классической живописной системе, их нечувствительность и даже критическое отношение к художественным открытиям западной живописи объяснялись тем, что их творческие поиски лежали не в формальной, а в тематической сфере. В акаде-

мической школе эти идеи привели к повышенному интересу художников к жанру, а зрительское восприятие этого времени также приобрело характер чтения. Попытка показать природу в ее субъективности — это свойство живописно-пластического языка эпохи, несвободного от литературной трактовки пейзажа.

Преодоление передвижнической, литературоцентричной концепции пейзажа в творчестве ранних символистов, особенно М. Нестерова, знаменует новый этап в развитии искусства России последней четверти XIX в. Реабилитация романтической аллегории в европейском искусстве после периода господства критического реализма представляет собой нелинейный процесс. Хотя уже Шарль Бодлер вновь возвращает аллегорию к жизни, используя ее как своего рода социальное оружие в эстетической оболочке, демонстрируя, что общество потребления сделало с многовековым эстетическим опытом человека, но еще Бенедетто Кроченазывает аллегорию «интеллектуальным заблуждением» [15, р. 34.]. О значении пейзажа Нестерова для правильного прочтения религиозной сущности сюжетов догадывались самые проницательные зрители его работ. П.П. Перцов писал по поводу «Видения отроку Варфоломею» (1889–1890, ГТГ): «Нестеров достиг на этом полотне той высоты, которая доступна только великим художникам: он выразил в удивительной простоте и непосредственности самую сущность религиозного миропонимания своего народа, — православное понимание мира, как целого, вселенной, как Церкви... И самый русский пейзаж принял здесь совершенно особый характер: ничего не теряя в своей реальности, он точно вскрывает перед нами истинный лик русской природы — передает тот же окружающий, привычный мир в новом, неожиданном выражении» [16, с. 379].

Чтобы понять тот комплекс свойственных в равной степени раннему романтизму и наследующему ему символизму религиозных идей, который нашел определенное выражение у Нестерова, необходимо обратиться к анализу изображения как системы, т. е. набора элементов, организованных в определенном порядке. Этот подход характеризует в целом отношение символистов к творчеству. Для символизма внесознательность, интуитивность системы

выразительных средств романтизма противопоставляется новой системе, где правда жизни выходит за границы культурной традиции и сливается с духом. Но выход за границы традиции понимается не как бегство от действительности, а как своего рода эстетическое искупление реального мира. Освоение культурной традиции представляется здесь формой обновления жизни, и осуществляется как сознательная, интеллектуальная деятельность художника. «В поэтической форме есть логическая основа, как и во всяком осмысленном высказывании, на которой строится иная, поэтическая в данном случае форма, которая настолько видоизменяет смысл, что его понимание становится иным. Но за этим пониманием всегда как бы просвечивает первичное слово-значение, со своей логической природой» [17, с. 125–155]. Поскольку аллегория представляет собой произвольный сдвиг знаковой системы, поэтому любая попытка достичь единства или идентичности с ее помощью невозможна, таким образом, преодолевается претензия символа на органическую связь между природой и культурой, та самая, о которой писал Гете. В романтической аллегории история не поглощается природой, и природа не интегрируется в историю. Понимание истории как своего рода аллегории, впервые появившись в период раннего немецкого романтизма, в символизме приобретает качества, интерпретирующие ее не в виде описания фактического опыта, а как своего рода метафору, миф, обладающий определенным искупительным потенциалом.

Рассмотрим с этой точки зрения работу «Видение отроку Варфоломею». Здесь, как и в лучших произведениях романтиков начала века, пейзаж приобретает качества религиозной живописи. Природа, представленная как и на картинах романтиков начала века в спокойных и величественных формах, полна естественного символизма: могучий дуб справа и молоденькая елочка слева — священные деревья Библии, символы Троицы и воскресения. Нужен гений художника, чтобы увидеть в этом пейзаже событие священного предания. Но, разумеется, этого было бы недостаточно, чтобы картина приобрела то значение, которое сделало ее предметом ожесточения критиков, требовавших не допустить на выставку «икону». Действительно, ее смысл глубже. Централь-

ный образ, повторяющийся на протяжении всей творческой жизни художника, — это образ отрока. Понять его значение можно, обратившись к одной из последних крупных вещей религиозного цикла «На Руси. (Душа народа)» (1914–1916, ГТГ). Думается, не будет преувеличением увидеть в нем ту самую душу, которой посвящена картина. Образ старца, один из центральных для творчества Нестерова, возникает достаточно конкретно уже в работе «За приворотным зельем» (1888, ГРМ). Здесь это ведун, тесно связанный с природой и ее таинственными силами. Этот сильный образ, манифестирующий «народную веру», мы можем ясно наблюдать и в многочисленных вырезанных из дерева старичках С.Т. Коненкова, созданных несколько позже. Так же ясно, как и у Коненкова, эта народная вера в работе Нестерова представлена фигурой старца, почти слившейся со священным дубом. Но здесь хтоническое начало, господствующее у Коненкова, просвещено светом христианской истины. В своем специфическом понимании христианства романтики полагали, что поскольку природа является вместилищем Бога, то человек, обратившийся к ней, получал в награду дар Благодати. Этот путь с необходимостью приводит к попыткам в области социального синтеза материального и духовного, т. е. нового человека через этику. Можно сказать, что в картине Михаила Нестерова Природа в образе святого старца дарует божественную мудрость русскому народу. Здесь очевидной становится дистанция между ранними романтиками, погруженными в сложный круг онтологических проблем своей эпохи, и сотерологического по смыслу содержания работ конца века: внутренняя концепция этого символизма состоит в том, что человек преодолевает условность социальных конструкций мира, прозревает истинную суть Природы и возвращает себе таким образом единство бытия.

Список литературы

1. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Т. 2 М., 1952.
2. *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910.
3. *Стасов В.В.* Передвижная выставка и ее критики // Северный вестник. — 1890. — № 3. С. 83–94.

4. Толстой Л.Н., Стасов В.В. Переписка, 1878–1906 гг. / ред. и примеч. В.Д. Комарова и Б.Л. Модзалевского, 1929.
5. Давыдова О.С. Национальное направление в изобразительном искусстве модерна: поэтический символизм Нестерова // Творчество Михаила Нестерова в контексте русской художественной культуры XIX — начала XX столетия; Творчество Александра Головина в контексте художественной культуры Серебряного века: материалы научных конференций. М., 2015. С. 11–35.
6. Шевырев С.П. О критике вообще и у нас в России // Московский наблюдатель, журнал энциклопедический. — 1835. — Ч. I. — С. 493–525.
7. Шевырев С.П. Русские художники в Риме. 1840 // Москвитянин. — 1841. — Ч. 6. — № 11. — С. 134–161.
8. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. — Т. 2. — М., 1969.
9. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. — Т. 7. — М., 1955.
10. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1966.
11. Банфи А. Философия искусства / пер. с итал. Г.П. Смирнова. — М., 1989.
12. Hinz, Sigrid (Hg.). Caspar David Friedrich in Briefen und Bekennnissen, Mit Bildtafeln und Abb. im Text, Berlin, Henschelverlag 1984.
13. Загянская Г.А. Пейзажи Александра Иванова. — М., 1976.
14. Крамской И.Н. Письма, статьи : в 2 т. Т. 1. — М., 1996.
15. Croce B. (1922) Aesthetic as science of expression and general linguistic. London, Macmillan.
16. Перцов П.П. История русской живописи. Глава XX // Сергей Дурьлин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. 1: Исследования. — М., 2010. — С. 367–416.
17. Губер А. Структура поэтического символа // Художественная форма. — М., 1927. — С. 125–155.
18. Глазов И.В. К проблеме референта знака в изобразительном искусстве // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 50–68.

References

1. Stasov V.V. (1952) Izbranny`e sochineniya v trex tomax. [Selected works in three volumes] Vol. 2, Iskusstvo, Moscow.

2. Bely A. (1910) Simvolizm. Kniga statej [Symbolism The book of articles], Musaget, Moscow.
3. Stasov V.V. (1890) “Peredvizhnaya vy`stavka i eya kritiki” [Travelling exhibition and its critics]. *The Northern Herald*, Saint-Petersburg, № 3, pp. 83–94.
4. Tolstoj L.N., Stasov V.V. (1929), Perepiska, 1878–1906 gg. [Correspondence 1878–1906]. Red. i primech. V.D. Komarova i B.L. Modzalevskogo, Moscow.
5. Davydova O.S. (2015), “Nacional`noe napravlenie v izobrazitel`nom iskusstve moderna: poe`ticheskij simvolizm Nesterova” [National school in modern fine arts; poetic symbolism of Nesterov], *Tvorchestvo Mixaila Nesterova v kontekste russkoj xudozhestvennoj kul`tury` XIX — nachala XX stoletiya; Tvorchestvo Aleksandra Golovina v kontekste xudozhestvennoj kul`tury` Serebryanogo veka : materialy` nauchny`x konferencij*, Moscow, pp. 11–35.
6. Shevyrev S.P. (1835) “O kritike voobshhe i u nas v Rossii” [About criticism in general and in Russia], *Moskovskij nablyudatel`, zhurnal e`nciklopedicheskij*, Moscow, Ch. I, pp. 493–525.
7. Shevyrev S.P. (1841) “Russkie xudozhniki v Rime, 1840” [Russian artists in Rome in 1840]. *Moskvityan*, Moscow, Ch. 6, № 11, pp. 134–161.
8. Hegel G. (1969) E`stetika [Esthetics], Moscow, Vol. 2.
9. Belinskij V.G. (1955) Polnoe sobranie sochinenij [Complete works], Moscow, Vol. 7.
10. Schelling F. (1966) Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art], Moscow.
11. Banfi A. (1989) Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art], per. s ital. G.P. Smirnova, Moscow.
12. Hinz, Sigrid (Hg.). Caspar David Friedrich in Briefen und Bekennnissen, Mit Bildtafeln und Abb. im Text, Berlin, Henschelverlag 1984.
13. Zagjanskaya G.A. (1976) Pejzazhi Aleksandra Ivanova [The paysages of Alexander Ivanov], Moscow.
14. Kramskoj I.N (1996) Pis`ma, stat`i, [Letters and articles], Iskusstvo, Moscow, Vol. 1.
15. Croce B. (1922) Aesthetic as science of expression and general linguistic. London, Macmillan.

16. *Perczov P.P.* (2010) “Istoriya russkoj zhivopisi. Glava XX” [History of Russian painting Chapter XX], *Sergej Durylin i ego vremena: Issledovaniya. Teksty. Bibliografiya. Kn.1: Issledovaniya* [Sergei Durylin and His Time: Studies. Texts. Bibliography. Vol. 1: Studies], Moscow, pp. 367–416.

17. *Guber A.* (1927) “Struktura poe`ticheskogo simvola” [The structure of the artistic word]. *Xudozhestvennaya forma*, Moscow, pp. 125–155.

18. *Glazov I.V.* K probleme referenta znaka v izobrazitel`nom iskusstve [On the problem of the sign referent in the visual arts]. *Theory and history of art*, 2022, Issue 1/2, pp. 50-68.

УДК 75.03
ББК 85.103(5КИТ)

ФАКТОР ВЛИЯНИЯ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ АБСТРАКТНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА В КИТАЕ

И.А. СТЕКЛОВА

ТАН ХАЙТЯНЬ (КНР)

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: i_steklo60@mail.ru

Цель настоящей статьи — показать влияние В.В. Кандинского на художественные процессы в Китае XX в. Прослеживается резонанс между восточным эстетико-философским консерватизмом, многовековыми китайскими традициями символического выражения мировоззренческих смыслов и индивидуальных переживаний в пейзажных, натюрмортных, анималистических, сюжетно-бытовых композициях и революционными новациями общепризнанного первооткрывателя западного беспредметного искусства.

Феноменом этого парадоксального резонанса и объясняется стремительное распространение в чрезвычайно инертной культурной среде приемов чуждого абстрактного экспрессионизма как самодостаточной системы отвлеченных живописно-пространственных отношений: цветовых, светотональных, линейно-ритмических.

Благодаря обаянию новаторской живописи в комплексе с программой оригинальных теоретических положений, творчество В.В. Кандинского выполнило функцию проводника абстракционизма и модернизма. Более того, оно помогло китайским художникам вернуться к национальным первоосновам и показать их ценность миру, перспективность для гуманного человечества XXI в.

Ключевые слова: Василий Кандинский, китайское беспредметное искусство, абстрактный экспрессионизм, органический абстракционизм, живописно-пространственные отношения, У Гуаньжун (吴冠中), Чжао Уци (赵无极), Чжу Дэцунь (朱德群), стиль, цвет, композиция, модернизм.

THE INFLUENCE FACTOR OF WASSILY KANDINSKY IN THE ABSTRACT EXPRESSIONISM EMERGENCE IN CHINA

I.A. STEKLOVA
TANG HAITIAN

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The purpose of this article is the manifestation of the influence of V.V. Kandinsky on the artistic processes in China in the 20th century. There is a resonance between Eastern aesthetic and philosophical conservatism, the centuries-old Chinese traditions of the symbolic expression of worldview meanings and individual experiences in landscape, still life, animalistic, plot and everyday compositions, and the revolutionary innovations of the generally recognized pioneer of Western non-objective art.

The phenomenon of this paradoxical resonance explains the rapid spread in an extremely inert cultural environment of the methods of alien abstract expressionism as a self-sufficient system of abstract pictorial-spatial relations: color, light-tonal, linear-rhythmic.

Thanks to the charm of innovative painting in combination with a program of original theoretical provisions, the work of V.V. Kandinsky performed the function of a conductor of abstractionism and modernism. Moreover, it helped Chinese artists to return to the national foundations and show their value to the world, the prospects for the humane humanity of the 21st century.

Key words: *Vassily Kandinsky, Chinese non-objective art, abstract expressionism, organic abstractionism, pictorial-spatial relations, Wu Guanzhong (吴冠中), Zhao Wuji (赵无极), Zhu Dequn (朱德群), style, color, composition, modernism.*

1. К постановке проблемы

Китайская история пространственных искусств отсчитывается от эпохи неолита и представляет плавное, как бы замедленное интровертное развитие самобытных видов и жанров, получившее от свобододлюбивой Европы в начале XX в. резкое ускорение. Нагляднее всего это сказалось на смуте в неприкасаемой, почти сакральной станковой живописи, подвергшейся провокационному западному влиянию бессюжетных, беспредметных изображений, последовательно независимых от природы и от

распознаваемых прототипов вообще. Соответствующие изображения действительно попадали в Китай из другой части света, вбрасывались с левого, авангардистского, фланга европейского модернизма. Прокатившись по разобщенным профессиональным средам громадной инертной страны, дерзкие интонации, в отрывочных сведениях и картинках, не только не растворились, но и нашли благодарный отклик. Яркие композиции из линий, пятен, фигур пробуждали живейший энтузиазм, принимались как оптические проявления рациональных и иррациональных эмоций, материализации чистых духовных сущностей, воплощения вневременных, универсальных смыслов бытия. Речь об интуитивной потребности местных художников в ревизии своего многотысячелетнего живописно-графического наследия и, более того, об их латентной готовности к освобождению от сфокусированной наследием природы.

Собственно, диктата природы не было. Скрупулезным воспроизводством зримого никто не занимался. Иллюзорное сближение двухмерного изображенного с изображаемым трехмерным объектом не являлось приоритетной целью творчества. В китайской традиции «в схожести нет необходимости» [1, с. 5], и более того, стремление к лукавому правдоподобию отвергается как фальшь, мистификация: раз ловкий человек «может хорошо скопировать природу, то зачем называть это искусством?» [2, с. 153]. Можно сказать, что объекты не столько изображались, сколько интерпретировались, если разница между тем и другим подразумевает допущение определенных степеней свободы, право выбора композиционных решений, диапазон возможностей для индивидуального манипулирования внешними и внутренними характеристиками природы. Протяженная эволюция китайской живописи, особенно в пейзажном жанре, показывает, насколько естественно эти характеристики, еле удерживающие критическую массу бесконечно увлекательных деталей, пластически синтезировались. В результате негласных конвенций, преемственных договоренностей, длительных взаимообязывающих коррекций они сворачивались в емкие по содержанию и лаконичные по форме эквивалентны — красноречивые, вопреки

природной немоте, иконографические символы. А при содействии энергичных символов осуществлялись своеобразные диалоги между художником и его равнодушной аудиторией, народом, нацией. Одна относительно свободная профессиональная интерпретация инициировала встречный поток относительно адекватных любительских интерпретаций: прочтений, разгадываний, додумываний — и того, что на поверхности натуры, и того, что в глубине натуры.

Можно сказать, что с помощью рафинированных накоплений условно-метафорического языка, отфильтрованной и обкатанной символики извлекалась и конструировалась всеобъемлющая сущность объектов, принципиально неисчерпаемая по принадлежности зримому и незримому бытию. Закономерно, что благородные, безупречные по изяществу картины на драгоценном шелке и светоносной рисовой бумаге воспринимаются до сих пор как феномены художественно запрограммированного содержательного объема, беспрецедентного по масштабу и читабельности информационного объема, который обеспечивался, как это ни удивительно, авторской экономией ограниченного количества формально-композиционных средств.

Таким образом, факт культивируемой, общенациональной привычки к интригующему визуальному минимализму с обширными нарративами и коннотациями позволяет говорить о чуткости, исторической предрасположенности китайского изобразительного искусства к конструированию эмоционально окрашенных смыслов, к заведомо интернациональному беспредметному искусству. В пользу этого, в частности, свидетельствует прогрессирующая популярность в Китае произведений Василия Васильевича Кандинского, ставших классикой учения о беспредметном искусстве, фундаментом теории и практики абстрактного экспрессионизма. Во всяком случае, есть немало доказательств того, что живописные, а также философские, религиозные, метафизические, психологические изыскания Кандинского послужили стимулом, стартом, программой для долгосрочного развития китайской версии абстракционизма. Крупнейшая в Азии ретроспектива работ Кандинского, претен-

довавших «на решение как сугубо художественных задач, так и базовой задачи познания – выхода ума, “глаза”, к самой действительности» [3, с. 120], прошла с большим успехом в мае 2021 г. в шанхайском музее «Западное побережье», филиале знаменитого парижского центра искусства и культуры имени Жоржа Помпиду.

2. Степень научной разработанности проблемы

Процессы интеграции обособленной китайской культуры в мировую культуру полны парадоксов, которые продолжают провоцировать ожесточенные споры. Вопрос, как оценивать экспансию западного искусства, не имеет единого, удовлетворяющего всех ответа. Вклад апологетов Кандинского, Малевича, Мондриана, Делоне и др. в вестернизацию древней восточной живописи рассматривается то с положительным, то с отрицательным знаком. Поэтому круг вопросов, касающихся популярности фигуры Кандинского в Китае, не только широк, но и расплывчат, прерывист, противоречиво акцентирован. Тем не менее этот круг можно разделить на сегменты: первый объединит работы по распространению идей В.В. Кандинского в Поднебесной; второй — по символической специфике жанров и стилей китайской живописи, благоприятствующей идеям; третий — по творчеству воплотителей идей.

1. Проблема влияния Кандинского на становление абстрактной живописи в Китае хорошо известна. Английский искусствовед Герберт Рид видит данное влияние «более значительным, чем обычно признается» [4, с. 157], и обнаруживает признаки пластического мышления мэтра в живописных форматах китайских художников, стремящихся избавить мир от всего случайного и наносного. Несмотря на это, на русском языке данная проблема не поставлена, хотя и упомянута в ряде публикаций китайских аспирантов из вузов Москвы и Санкт-Петербурга, а также позиционируется в качестве весьма актуальной во множестве исследований на китайском языке.

Впервые тезисы Кандинского были опубликованы на китайском языке Хуаном Чаньхуа в 1922 г. [5], но общественный интерес вызвали только на рубеже XX–XXI вв. Наибольший резонанс имели переводы текстов Кандинского Люй Пэн [6]; очерки изучения Кандинского в Китае Йи Е [7]; работы Ван Липина, Ду Яна, Лу Хуна. Так, Ван Липин анализирует живопись в музыкальных метафорах Кандинского и древних философов [8]; Ду Ян сравнивает влияние абстрактного и геометрического абстракционизма [9]; Лу Хун обобщает путь китайского авангарда [10]. Для настоящего рассуждения особое значение имеет диссертация Сунь Сяон, в частности, положение о том, что «принцип “внутренней необходимости” Кандинского обеспечивает общий знаменатель между китайской и западной эстетикой» [11, с. 59]. По логике автора, благодаря В.В. Кандинскому присущий традиционному китайскому искусству поиск противовесов мировому хаосу в виде грамматики символов активизировался и в западном искусстве.

2. Начало диалогов между художником и зрителем усматривается Чжаи Аньчжи, Лю Яном, Вэнь Жанем с VI в. и, прежде всего, в пейзажах. По множеству средневековых пейзажей можно судить о символизме конкретных формально-композиционных решений. Например, есть доказательства того, что трансляции «поющих пейзажей» Ван Вэйя запускались в реальность VIII в. благодаря виртуозной нюансировке аскетичной фактуры двух-трех живописно-пространственных планов. Почти бесцветная и бесплотная фактура как бы таяла на глазах, резервируя «место для завершения в сознании зрителей» [12, с. 86]. Согласно одной из гипотез, определенное программирование зрительского сотворчества в интерпретации многослойного содержания объектов осуществлялось через трактовку пустот, «незаполненных пространств» этой фактуры: контур, величину, расположение, тонировку и т. д. [13, с. 5].

М.А. Неглинская, Джордж Роули, Франсуа Жюльен и др. подчеркивают, что, помимо неуклонной авторской воли, любая китайская картина до XX в. позиционировала в чистом виде один из канонических стилей живописи, производных от сред-

невековых гармоний каллиграфии, музыки, поэзии, философии, в паритете конфуцианства, даосизма, буддизма. Столь глубоко, широко, изысканно укорененные эстетические системы различались между собой сразу по нескольким позициям: по философской мотивации работы; по выбору объектов для работы; по способу символического конструирования сущности объектов; по конкретным пространственно-плановым, линейно-ритмическим, светотональным, колористическим, текстурным и пр. тонкостям локализации бытия тушью и акварелью.

Разные, но одинаково органичные для культуры стили, как и прочие системы социально-психологической коммуникации и консолидации, приучали к норме неторопливого, небанального прочтения, к внимательной расшифровке символики, требующей воображения и эрудиции, знания языка, правил, аналогов. К тому же отношения между элементами изображения, прихотливые игры между линиями, пятнами, фигурами на картинах завораживали подготовленную публику сами по себе, демонстрируя и декоративную, и своего рода витальную самодостаточность. Совершенно естественным, например, казалось соперничать скользящей капле обычной черной туши, что, «пробиваясь и вытягиваясь под кистью, “открывает” первозданное безразличие и начинает постепенное свершение. <...> Находясь на стыке того и другого, она выступает как черта возникновения и подъема, как исток всего множества будущих очертаний, и в то же время как черта погружения и возвращения» [14]. Вряд ли отработанное владение подобным, стилистически лимитированным и регламентированным, конструированием смыслов не подогревало интереса китайских художников к сопоставимым опытам со стороны.

3. Хотя отважные проводники чужеродного авангарда первых поколений активно смешивали его приемы с позавчерашними и чуть ли не чопорными приемами «европейского постимпрессионизма и экспрессионизма» [15, с. 96], считается, что именно они придумали абстракционизм с различным экзотическим акцентом. По раскладу Ван Цзита, Вэнь Жана, Ван Фэя, Лан Шаоцзюня, Ян Лифаня моменты постимпрессионистского и экспрессионистского толка возникали у них как

атавизмы суперталантливой атмосферы незабываемого студенчества. Осознание поражения в войнах и тотальной стагнации в общественной жизни подвигло руководство Поднебесной к реформам в области народного просвещения: талантливых юношей начали посылать учиться либо во Францию, эпицентр западного модернизма, либо в прозападную Японию. Уже оттуда, наряду с техниками академической масляной живописи и навыками их имитации, новообращенные космополиты привозили домой окончательно оформленные стратегии художественного радикализма, утопические взгляды на преобразовательную силу творчества, нонконформистские планы личного роста. Собственная миссия виделась им в освобождении соотечественников от бытовой и интеллектуальной рутины, позволяющем, по заветам предтечи, вырваться «за рамки земного бытия в новое, грандиозное, беспредельное пространство, осваивая его творчески, духовно и интеллектуально» [16].

В итоге вышеописанных процессов такие мастера, как У Гуаньчжун, Чжао Уцзи, Чжу Дэцюнь, стали ярчайшими звездами абстрактного экспрессионизма на небосклоне не только китайского, но и мирового модернизма. Все трое получили добротную первоначальную подготовку у Линь Фэнмяня в Государственном художественном институте в Ханчжоу, продолжили обучение в профессиональных школах и вольных мастерских Парижа, завоевали высшие позиции в международных рейтингах лидеров беспредметного искусства. Более того, как показывают Тинтин Дин, У Сяолин, Цзин Мин, Сун И Цай, Цзяньпин Сяо, Фань Яньмэн, Люй Чао, Джейкоб Ф, А.И. Забулионите, И.Г. Каплан, Т.А. Кемерова, эксперименты всех троих не теряют гипнотической притягательности и сегодня, продолжая вдохновлять очередную генерацию амбициозной молодежи. Недаром, согласно напоминанию знатока современных трендов Му Кэ, «в данный момент реалистическое искусство в Китае не имеет первостепенного значения, китайские мастера выступают на международной арене в рамках нефигуративного и актуального искусства» [17, с. 4].

3. Влияние Кандинского на китайских абстракционистов

3.1. У Гуаньчжун

У Гуаньчжун (1919–2010) — воспитанник престижных школ в Ханчжоу и Париже. Признается классиком современной китайской живописи, одним из патриархов абстракционизма в Китае и первым, кто интегрировал приемы абстракционизма в старинную стилевую систему гохуа [18]. Вместе с тем почерк, периодически уклонявшийся «к абстрагированию конкретных форм, <...> ставил классификаторов искусства в тупик: как обозначить творчество живописца — стилем “гохуа”, “юхуа” или “сяньху”?» [19, с. 15]. Так или иначе, но самооценка У Гуаньчжуна претендовала на более широкий исторический контекст: «Не китаец и не европеец», но «удав-Китай, проглотивший слона — западное искусство» [20, с. 9]. В некотором смысле У Гуаньчжун действительно растворил в себе левый пафос западного искусства, познав его темперамент не по репродукциям, а в оригинале: на вернисажах, у маршанов, в салонах, в мастерских. Тем самым он протестировал это искусство на себе, сравнив воздействие с последствиями применения «микроскопа и хирургического ножа» [20, с. 10]. Данное сравнение выдавало непримиримую волю художника вмешиваться всеми возможными средствами в вялотекущую депрессию китайской живописи, причем не столько ради нее самой, сколько ради претворения заветной мечты человечества — для «объединения Востока и Запада» [21].

После Парижа самоотверженное погружение в природные ландшафты перестало быть основной темой творчества У Гуаньчжуна. Однако ни от ландшафтов, ни от реалистических подходов к ним он так и не отказался. Для снятия конфликта между наследуемыми и сознательно выбранными эстетическими стратегиями находились компромиссы. Можно сказать, выработывался авторский компромиссный метод, подразумевающий пару принципиальных моментов. Во-первых, назойливой узнаваемости прототипов последовательно противопоставлялась красота

свободно интерпретирующих их красочных пятен. Во-вторых, мягкость туши в технике отмывки и меткость выразительного мазка внедрялись в пастозную фактуру масляных и акриловых наслоений и преодолевали ее чувственное сопротивление. Примечательно, что для разъяснения компромиссов мастер изыскивал максимально точные определения. Например, он писал: «Абстрактная живопись тушью принимает название экспериментальной, так как более четко выражает суть течения, не сужая его до решения проблемы формы» [22, с. 11].

Есть разные точки зрения на становление амбивалентного полутрадиционалистского и полумодернистского стиля и компромиссного метода У Гуаньчжун. По мнению М.А. Неглинской, решающим здесь было влияние не французских, а американских художников: Виллема де Кунинга, Джексона Поллока и всей «школы действия» с присущим ей «сюрреалистическим автоматизмом», а также Кандинского [23, с. 27]. В качестве иллюстрации русского следа приводился анализ формально-композиционных сопряжений между решениями «Первой абстрактной акварели» Кандинского и одного из многочисленных «Лotosовых прудов» У Гуаньчжуна (рисунок 1).

По примеру Кандинского У Гуаньчжун пришел и к систематическому теоретизированию, подтверждая плодотворность сопровождения художественных поисков внятно артикулированной аналитической рефлексией. Можно сказать, что он сознательно ввел себя в состояние постоянного внутреннего диалога с Кандинским, отвечая на вызовы и его картин, и его учения. В частности, с подачи трактатов «О духовном в искусстве», «Ступени», «Точка и линия на плоскости», он подготовил собственный трактат «О точках и линиях на плоскости», а потом продолжил полемику в ряде статей, эссе, интервью. В статье «О красоте абстракции» У Гуаньчжун адаптировал парадигмы абстрактного экспрессионизма для китайского читателя, начиная с объяснения того, что «отношения между схожестью и непохожестью являются тем же самым, что и отношения между конкретикой и абстракцией» [24, с. 40]. А потом призвал всех единомышленников в искусстве «проанализировать факторы, которые составляют красоту объектов, и взять

эти факторы, такие как форма, цвет, реальность, ритм и т. д., для научного анализа и исследования» [24, с. 41].



Рисунок 1 — У Гуаньчжун. Очарование лotosового пруда.
Холст, масло. 55 см × 64.8 см, 2003

3.2. Чжао Уцзи

Чжао Уцзи (1921–2013) аттестуется в новейшей истории искусства как выдающийся представитель лирического направления абстрактного экспрессионизма. Сначала он изучал каллиграфию и традиционную живопись в Ханьчжоу, потом модернистскую живопись в Европе и США. Попав в Париж, в богемную атмосферу Монпарнаса, он познакомился с опытами В.В. Кандинского, которые стали одним из источников его пристального внимания к беспредметному искусству. Не менее важными ориентирами для формирования индивидуального пластического мышления были Пикассо, Матисс, Ван Гог, Клее. Путешествие в Нью-Йорк укрепило стремление Чжао Уцзи к независимости от природы, к свободе нефигуративного самовыражения. После

изучения методов Адольфа Готлиба, Филиппа Гастона, Франца Клайна и др. он начал выстраивать собственный автономный метод, исследовать возможности фиксации и обобщенно-символической интерпретации переменчивых состояний окружающей действительности.

Главная нагрузка в концентрации и распределении средств интерпретации ложилась на колорит, на сопряжения энергичных хроматических и ахроматических потоков, подвластных исключительно масляным краскам. Решения в полной, частично или максимально ограниченной палитре с бесконечным богатством оттенков и тональных растяжек проявляли по усмотрению автора не столько внешние, сколько сущностные состояния действительности. Чрезвычайно сложные цветовые пятна и прогрессии цветосочетаний наделялись самостоятельной информацией и эмоциональностью, справлялись не только с отражением действительности, но и с конструированием вневременных смыслов вселенского, трансцендентного бытия. Как считал художник, «чтобы изображать незримые вещи, дыхание судьбы, дуновение жизни, необходимо усиливать и смешивать цвета» [25, с. 26].

Доминирование цвета не умаляет значения графики в композициях Чжао Уцзи. Как замечает Фань Яньмэн, «используя стремительные линии и переплетающиеся штрихи, свободно перемещающиеся и соединяющиеся на поверхности картины, Чжао Уцзи добивается динамичности в манере письма, которая удивительно точно сочетается с композицией и цветом» [26, с. 157]. Структура линейных компонентов, кроме того, могла вносить и неопределенно-повествовательную тональность, намекать на доисторические и исторические сюжеты без начала и конца. То в тусклой, то в радужно переливающейся цветовой стихии, эта структура выводилась на передний план, в прямом и переносном смысле. По густо замешанной красочной фактуре процарапывались или прочерчивались пунктирные силуэты деревьев, хижин, храмов, кораблей, простые геометрические фигуры и схематизированные фигурки, напоминающие первобытные петроглифы и иероглифы (рисунок 2). Собственно, подобные ничем не регламентированные живописно-графические

розыгрыши и ассоциируются сегодня с взволнованной интонацией Уцзи в стремлении уловить во вселенной, охватываемой как можно более широко в пространстве и времени, биение пульса маленького человека. По словам искусствоведа Франсуа Джейкоба, «его картины представляют нам рождение света, всплески воды и, кроме этих проявлений материи, далекое ощущение жизненной энергии, рождающейся в них» [27].



Рисунок 2 — Чжао Уцзи. Красный павильон.
Холст, масло. 64.8 см × 55.9 см, 1954 г.

В одном из интервью Чжао Уцзи сказал: «Постепенно я заново открыл для себя Китай. Как ни парадоксально, возможно, из-за Парижа я вернулся к своим корням» [27].

В зените славы он активизировал полузабытые навыки работы акварелью и тушью и постарался применить их в масле с не меньшей легкостью и спонтанностью. Достигнув точки «визуального просветления через изучение западных концепций», Чжао Уцзи смог, наконец, постичь истинную цель своих усилий — «способствовать пробуждению эстетической восприимчивости публики» [28, с. 174]. Правоммерно говорить о вкладе художника и в просвещение китайских зрителей, и в популяризацию китайского искусства для западных зрителей. Получилось, что, с одной стороны, он принял участие в модернизации китайской живописи, повысив градус ее «космической трансцендентности» [28, с. 175]; с другой — вдохнул в интернациональный абстрактный экспрессионизм ненавязчивую мудрость древней культуры.

3.3. Чжу Дэцзюнь

Чжу Дэцзюнь (1920–2014) учился живописи и архитектуре на родине и целиком посвятил себя живописи с переездом во Францию. Среди наиболее серьезных увлечений первых лет в Париже были: Сезанн, взыскующий механизмов стабильности; Матисс с его шокирующими декоративными фантазмагориями; Пикассо, доведший переживание пространства и времени до крайнего субъективизма. Дружба с художником-абстракционистом русского происхождения Николая де Сталем подтолкнула Чжу Дэцзюня к изучению беспредметного искусства, начиная с живописных и теоретических работ В.В. Кандинского. Позже уже титулованный Чжу Дэцзюнь прибегнет к категориям систематизации Кандинского, признавая, что все его картины являются спонтанными импрессиями и импровизациями: «То, что заставляет меня рисовать, — это произвольное изображение, возникающее подсознательно в состоянии транса» [29, с. 155].

По мнению Ян Лифаня, картины Кандинского сразу же привлекли внимание Чжу Дэцзюня амплитудой звучных состояний, певучестью сильных эмоциональных перепадов, музыкальностью ритмических членений и тональных модуляций. Чжу Дэцзюнь не был меломаном, не умел играть на виолончели и на фортепиано и не обладал редчайшими си-

нестетическими способностями, как Кандинский, однако жаждал и сумел «почувствовать свет, исходящий от музыки» [30, с. 6]. Поэтому правильнее говорить о его живописи метафорически, как о светомызыке, сияющем симфонизме, озаряющих и мерцающих гармониях. Особый интерес в данном ракурсе вызывают трехчастные, иначе сонатные, формы Чжу Дэцзюня. С одной стороны, это триптихи с расширенными возможностями для раскрытия темы; с другой — тройственность светомызыкальных субстанций, в составе экспозиции, кульминации, репризы, при том что экспозиция вводит в конфликт темы, кульминация разрешает его, а реприза сворачивает.



Рисунок 3 — Чжу Дэцзюнь. Зимняя гармония.
Холст, масло. 193 см × 384,7 см, 1986

Например, трехчастная композиция триптиха «Зимняя гармония», в сдержанных ахроматических отношениях с добавлением трех-четырёх пронзительных красок, организована по диагонали. Мощная диагональ направляет основное развитие темы и раздвигает пространство, оставляя для экспозиции верхний левый угол объединенного формата, а для репризы — нижний правый угол. Тогда экспозиция, в перламутровой гамме с полупрозрачными чернильными вспышками, напрягая предощущением бури, пробуждает к параллельной жизни диалектиче-

ские начала темы: сумрачно-драматическое и просветленно-лирическое. Кульминация представляет столкновение этих начал, взаимное вытеснение света и грозной тьмы, в клубящемся, пульсирующем, распадающемся потоке черных, серебристых и охристых валёров. Реприза, правый нижний угол, наименьшая часть композиции — самая короткая фаза темы, начало ее постепенного затухания (рисунок 3).

С годами Чжу Дэюня все чаще тянуло к визуализации образов юности, к упражнениям в канонических стилях родовой культуры. Сам художник связывал это с возвращением к непреходящей мудрости трудов Лао-цзы и Чжуан-цзы. Как и многие абстракционисты китайского происхождения, он восстановил утраченную точность мазка и трепетность пятна в туши и акварели и начал создавать такие картины, чтобы «при всех новых веяниях сохранить и обновить национальную идентичность» [31, с. 222].

Заключение

Согласно Канту, человеческий разум «по природе своей архитектурен» [32, 33]. Все люди воспринимают мир как архитектурное, иерархически соподчиненное целое, только в силу принадлежности народам с разной судьбой активируют программу восприятия с разных сторон. Принято считать, что до XX в. художники на Западе начинали с соподчинения зримой природы в иллюзионистских изображениях; а художники на Востоке — с соподчинения идей о природе, интерпретируя ее в виде символов. Притом что по умолчанию западные изображения условны и пронизаны символикой, а отстраненность восточных символов от природы имеет пределы. Так или иначе, но в 1910–1920-е гг. они встретились. В поле революционного напряжения социальной и культурной жизни Европы возник абстракционизм, иначе — абстрактный и геометрический экспрессионизм, и начал распространяться по миру, в том числе на восток.

В начале 1920-х гг. абстракционизм достиг Китая. Почва для его освоения была — живопись, культивирующая трансляцию устойчивых сюжетов посредством символического смысло-

образования, конструирования глубинных сущностей бытия для понимания зрителей. Однако для того, чтобы абстракционизм занял легальные позиции и посмел экспериментировать «не с содержанием, а с самой структурой сознания» [34, с. 146], требовался триггер. Этим триггером стало творчество Кандинского. Благодаря обаянию новаторской живописи в комплексе с программой оригинальных теоретических положений, это творчество выполнило функцию проводника абстракционизма и модернизма вообще. Более того, оно помогло китайским художникам вернуться к национальным первоосновам и показать их ценность миру, перспективность для гуманного человечества XXI в. Получается, что при невольном содействии Кандинского современная публика видит в картинах стиля гохуа и в написанных акрилом постмодернистских картинах «одну автохтонную традицию» [35, с. 4]. И это содействие настолько принципиально, что требует всестороннего исследования.

Список литературы

1. *Чжаи Аньчжи*. История китайской живописи. — Ростов на Дону: Феникс; Краснодар : Неоглори, 2008. — 352 с.
2. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. — М. : Наука, 1989. — 158 с.
3. *Глаголев В.С.* В.В. Кандинский: символика метафизической реальности // Концепт: философия, религия, культура. — 2017. — № 3. — С. 120–128.
4. *Рид Г.* Краткая история современной живописи. — М. : Искусство-XXI век, 2009. — 167 с.
5. *Хуан Чаньхуа*. Современные эстетические тенденции. — Пекин : Пекинская коммерческая пресса, 1922. — 98 с.
6. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. — Пекин : Пекинский университет, 2013. — 1107 с.
7. *Йи Е.* Кандинский об искусстве. — Пекин : Народное изобразительное искусство, 2002. — 114 с.
8. *Ван Липин*. Музыкальность живописи и не только: текстовая интерпретация живописи Кандинского // Искусство Байцзя. — 2006. — № 4. — С. 4.

9. Ду Ян. Абстрактное искусство Кандинского и Мондриана как вдохновение для фигуративной живописи. — Шэньян : Ляонинский обычный университет, 2009. — 24 с.
10. Лу Хун. Китайское авангардное искусство 1979–2004. Баодин : Изд-во изобразительных искусств Хэбэй, 2006. — 448 с.
11. Сунь Сяон. Теория абстрактного искусства Кандинского и ее влияние на современные концепции дизайна : дис. ... д-ра искусствоведения. — Вэйхай : Шаньдунский университет, 2018. — 203 с.
12. Лю Ян. Влияние восточной философии на китайскую национальную живопись // Вестник КАЗГУКИ. — 2018. — № 1. — С. 83–87.
13. Вэнь Жань. Отражение художественного приема «любай» (незаполненное пространство) в китайском и европейском искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. — Минск : БГУКИ, 2021. — 27 с.
14. Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к не-объекту. URL: <https://artguide.com/posts/604-fransua-zhiul-ien-vielikii-obraz-nie-imieiet-formy-ili-chieriez-zhivopis-k-nie-obiektu-m-ad-marghiniem-priess-2014> (дата обращения: 25.12.2022).
15. Цао Тиншу. История развития китайской масляной живописи в период с 1900 по 1949 гг. // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 94–103.
16. Автономова Н.Б. Василий Кандинский: художник и наука // Кандинский Василий Васильевич. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniye-mir-kandinskogo10.html> (дата обращения: 28.12.2022).
17. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. — Москва : МГХПУ, 2019. — 26 с.
18. Тинтин Дин. Реальный и поэтический мир У. Гуаньчжуна 1919–2010 — Цзяннаньский безлюдный уголок // Всеобщая история. — 2021. — № 2. — С. 31–34.
19. Забулионите А.И., У Сяолин. Жанр пейзажа в европейской и китайской живописи: образ природы в предметном художественном образовании // Человек. Культура. Образование. — 2018. — № 3(29). — С. 6–18.

20. Wu Guanzhong The kite's fishing line won't break // Meishu. — 1983. — № 5. — С. 9–13.
21. Wu Guanzhong. // Wikipedia. URL: https://wiki5.ru/wiki/Wu_Guanzhong (дата обращения: 28.12.2022).
22. У Гуаньчжун. Цит. по: Лан Шаоцзюнь. Консерватизм и движение вперед: сборник размышлений о китайской живописи 20 века. — Ханчжоу : Изд-во Всекитайского института изобразительных искусств, 2001. — 519 с.
23. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм в живописи Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. — 2021. — № 2. — С. 23–32.
24. Wu Guanzhong. On abstract beauty // Fine Arts. — 1980. — № 10. — Р. 39–41.
25. Цзяньпин Сяо. Записи лекций Чжао Уцзи на китайском языке. — Наньнин : Изд-во изящных искусств Гуанси, 2000. — 145 с.
26. Фань Яньмэн. Интерпретация китайских абстрактных элементов в живописи Чжао Уцзи // Университетский научный журнал. — 2021. — № 62. — С. 157–166.
27. Джейкоб Ф. Цит. по: Каплан И.Г. «Западный китаец» Чжао Уцзи: как каллиграф из Ханчжоу стал легендой мирового абстракционизма. URL: [360. https://360tv.ru/tekst/obschestvo/zapadnyj-kitaets-chzhao-utszi/](https://360tv.ru/tekst/obschestvo/zapadnyj-kitaets-chzhao-utszi/) (дата обращения: 29.12.2022).
28. Люй Чао, Кемерова Т.А. Культура Китая периода Китайской Республики // Известия УрФУ. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2022. — Т. 28. — № 2. — С. 137–148.
29. Цзин Мин. Образ за пределами картины Чжу Дэцюня французского периода // Aishan Fine Art. — 2018. — № 5. — С. 152–157.
30. Ян Лифань. Исследования в области абстрактного искусства. — Сиан : Академия изобразительных искусств Шэньси, 2014. — 196 с.
31. Сун И Цай. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической живописи: конец XIX века — 1949 г. // Вестник МГХПУ. — 2017. — № 4 (1). — С. 198–225.

32. Кант И. Критика чистого разума. — М. : Мысль, 1994. — 591 с.

33. Никитина Н.Н. Трансцендентальная эстетика Канта // Теория и история искусства. — 2016. — Вып. 3/4. — С. 38–52.

34. Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм. — М. : Изобразительное искусство, 1979. — С. 146–147.

35. Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. — М. : Спутник +, 2022. — 340 с.

References

1. CHzhai An'chzhi. Istoriya kitajskoj zhivopisi [History of Chinese painting]. Rostov-on-Don, Phoenix; Krasnodar, Neoglori, 2008. 352 p.

2. Rowley J. Principy kitajskoj zhivopisi [Principles of Chinese Painting]. Moscow, Nauka, 1989. 158 p.

3. Glagolev V.S. V.V. Kandinskij: simbolika metafizicheskoj real'nosti [W.W.Kandinsky: The Symbolism of Metaphysical Reality]. *Concept: philosophy, religion, culture*, 2017, № 3, pp. 120–128.

4. Rid G. Kratkaya istoriya sovremennoj zhivopisi [A brief history of modern painting]. Moscow, Iskustvo-XXI vek, 2009. 167 p.

5. Huan CHan'hua. Sovremennye esteticheskie tendencii [黄忏华. 近代美学思潮[M]出版社: 北京商务印书馆.]. Beijing, Pekinskaya kommercheskaya pressa. 1922. 98 p.

6. Lyuj Pen. Istoriya kitajskogo iskusstva v XX veke [吕澎写的《20世纪中国艺术史》]. Beijing, Pekinskij universitet, 2013. 1107 p.

7. Ji E. Kandinskij ob iskusstve. [裔萼. 康定斯基论艺. 人民美术出版社]. Beijing, Narodnoe izobrazitel'noe iskusstvo, 2002. 114 p.

8. Van Lipin. Muzykal'nost' zhivopisi i ne tol'ko: tekstovaya interpretaciya zhivopisi Kandinskogo [王莉萍. 绘画的音乐性及其他——对康定斯基绘画艺术的文本解读[J]. 艺术百家]. *The Art of Baijia*, 2006, № 4. P. 4.

9. Du Yan. Abstraktnoe iskusstvo Kandinskogo i Mondriana kak vdohnovenie dlya figurativnoj zhivopisi [杜洋. 康定斯基和蒙德里安的抽象艺术及其对具象绘画的启示 辽宁师范大学, 2009: 24].

10. Lu Hun. Kitajskoe avangardnoe iskusstvo 1979–2004. Baodin : Izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv Hebej, 2006. 448 p. [鲁虹.

越界:中国先锋艺术[M]. 河北美术出版社]. Shenyang: Lyaoninskij obychnyj universitet, 2009. 24 p.

11. Sun 'Syaon. Teoriya abstraktnogo iskusstva Kandinskogo i ee vliyanie na sovremennye koncepcii dizajna [孙晓娜, 康定斯基的抽象艺术理论及其对现代设计理念的影响: 艺术博士学位论文. -山东大学]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Weihai, SHan'dunskij universitet, 2018. 203 p.

12. Lyu Yan. Vliyanie vostochnoj filosofii na kitajskuyu nacional'nyu zhivopis' [The Influence of Oriental Philosophy on Chinese National Painting]. *Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts*, 2018. № 1. P. 83–87.

13. Ven' ZHan'. Otrazhenie hudozhestvennogo priema «lyu-baj» (nezapolnennoe prostranstvo) v kitajskom i evropejskom iskusstve [The reflection of the artistic technique of “liu-bai” (empty space) in Chinese and European art]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya, Minsk, Belarus State University of Culture and Arts, 2021. 27 p.

14. ZHyul'en F. Velikij obraz ne imeet formy, ili CHerez zhivopis' – k ne-ob'ektu [The Great Image Has No Form, or Through Painting to the Non-Object]. URL: <https://artguide.com/posts/604-fransua-zhiulien-vielikii-obraz-nie-imieiet-formy-ili-chieriez-zhivopis-k-nie-obiektu-m-ad-marghiniem-priess-2014> (date of application: 25.12.2022).

15. Cao Tinshu. Istoriya razvitiya kitajskoj maslyanoj zhivopisi v period s 1900 po 1949 gg. [History of the development of Chinese oil painting from 1900 to 1949] *Kul'tura i iskusstvo*, 2021, № 4. P. 94–103.

16. Avtonomova N.B. Vasilij Kandinskij: hudozhnik i nauka [Wassily Kandinsky: Artist and Science] URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo10.html> (date of application: 28.12.2022).

17. Mu Ke. Problemy stanovleniya i razvitiya stankovoj zhivopisi v kitajskom iskusstve XX veka [Problems of formation and development of easel painting in the Chinese art of the twentieth century]: avtoref. dis. ... kand. Iskustvovedeniya, Moscow, Moscow State University of Arts and Industry, 2019. 26 p.

18. Tintin Din. Real'nyj i poeticheskij mir U. Guan'chzhuna 1919–2010 — Czyannan'skij bezlyudnyj ugolok [The Real and Poet-

ic World of W. Guanzhong 1919–2010 — Jiangnan Desolate Corner]. *General History*, 2021, № 2. P. 31–34.

19. *Zabulionite A.I., U Syaolin'*. ZHanr pejzazha v evropejskoj i kitajskoj zhivopisi: obraz prirody v predmetnom hudozhestvennom obrazovanii [Landscape genre in European and Chinese painting: the image of nature in the subject art education] *Man. Culture. Education*, 2018, № 3(29). P. 6–18.

20. *Wu Guanzhong* The kite's fishing line won't break. *Meishu*, 1983. № 5. P. 9–13.

21. *Wu Guanzhong*, Wikipedia. URL: https://wiki5.ru/wiki/Wu_Guanzhong (date of application: 28.12.2022).

22. *Wu Guanzhong* Quoted from: *Lan Shaojun*. Konservatizm i dvizhenie vpered: sbornik razmyshlenij o kitajskoj zhivopisi 20 veka [Conservatism and Forward Movement: a collection of reflections on Chinese Painting of the 20th century]. Hangzhou, Izd-vo Vsekitajskogo instituta izobrazitel'nyh iskusstv, 2001. 519 p.

23. *Neglinskaya M.A.* Abstraktnyj ekspressionizm v zhivopisi Guan'chzhuna 1990-h gg. [Abstract Expressionism in the Painting of Guanzhong in the 1990s]. *Historical Psychology and the Sociology of History*, 2021, № 2. P. 23–32.

24. *Wu Guanzhong*. On abstract beauty. *Fine Arts*, 1980, № 10. P. 39–41.

25. *Czyan'pin Syao*. Zapisi lekcij Chzhao Uczy na kitajskom yazyke [孙建平. 赵无极中国讲学笔录 [M]. 广西美术出版社]. Nanyin, Izd-tvo izyashchnyh iskusstv Guansi, 2000. 145 p.

26. *Fan'Yan'men*. Interpretaciya kitajskih abstraktnyh elementov v zhivopisi Chzhao Uczy [Interpretation of Chinese Abstract Elements in Zhao Wuji's Painting] *University Scientific Journal*, 2021, № 62. P. 157–166.

27. *Jacob F.* Quoted from: *Kaplan I.G.* «Zapadnyj kitaec» Chzhao Uczy: kak kalligraf iz Hanchzhou stal legendoj mirovogo abstrakcionizma. [“Western Chinese” by Zhao Wuji: How a Calligrapher from Hangzhou Became a Legend of World Abstractionism]. URL: 360. <https://360tv.ru/tekst/obschestvo/zapadnyj-kitaets-chzhao-utszi> (date of application: 29.12.2022).

28. *Lyuji Chao, Kemerova T.A.* Kul'tura Kitaya perioda Kitajskoj Respubliki [Culture of China during the Republic of China] *Izvestia Ural Federal University. Series I. Problems of Education, Science and Culture*, 2022, T. 28, № 2. P. 137–148.

29. *Czin Min*. Obraz za predelami kartiny Chzhu Decyunya francuzskogo perioda [景敏 象外之象韵外之致——朱德群法国时期的绘画// 爱尚美术] *Aishan Fine Art*, 2018, № 5. P. 152–157

30. *Yang Lifan*. Studies in Abstract Art. Xi'an, Shaanxi Academy of Fine Arts, 2014. 196 p.

31. *Sun I Caj*. Vesternizaciya i yaponizaciya kak osnovnye napravleniya v razvitii kitajskoj realisticheskoj zhivopisi: konec XIX veka — 1949 g. [Westernization and Japanization as the main directions in the development of Chinese realistic painting: the late 19th century — 1949] *Bulletin of the Moscow State Art and Industry University*, 2017, № 4 (1). P. 198–225.

32. *Kant I.* Kritika chistogo razuma [Critique of Pure Reason]. Moscow, Mysl', 1994. 591 p.

33. *Nikitina N.N.* Transcendental'naya e`stetika Kanta [Kant's Transcendental Aesthetics]. *Theory and history of art*, 2016, Issue 3/4, pp. 38–52.

34. *Kryuchkova V.A.* Sociologiya iskusstva i modernizm [Sociology of Art and Modernism]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1979. P. 146–147.

35. *Neglinskaya M.A.* Sovremennoe iskusstvo Kitaya: mezhdou modernizmom i Tradiciej [Contemporary Art of China: Between Modernism and Tradition]. Moscow, 2022. 340 p.

УДК 7.036.1
ББК 85.147

РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИКИ В ЖИВОПИСИ НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ

А.Ю. КОРОЛЕВА

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
101000, Москва, Мясницкая ул., 21, Россия
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
119034, Москва, Пречистенка, 21
korolevaanastasia@rambler.ru

В статье рассматривается феномен восприятия художниками Веймарской республики классического наследия мастеров предыдущих эпох. Читателю предлагается попытка осмысления семиотических свойств понятия «классического» и отношения к нему со стороны немецких живописцев межвоенной эпохи. Автор обосновывает актуальность данной проблематики в ракурсе государственной политики и специфики научных интересов современности.

В статье рассмотрены работы художников разных направлений внутри реалистического искусства 1920–1930-х гг, веристов (О. Дикса, Г. Гросса, К. Хуббуха, Г. Шольца, Р. Шлихтера, М. Бекманна) и неоклассицистов (К. Шада, В. Пейнера, Е. Рютер-Рабинович), с учетом их авангардного прошлого и «дегенеративного» будущего. В ходе рассмотрения художественного материала были выявлены несколько уровней обращения к наследию старых мастеров от имитации формы средневековой алтарной картины — триптиха, сложной семантической интерпретации смыслов, до прямого цитирования, от острой сатиры на современное общество до изысканного юмора, обращенного на самих себя.

В заключение автор отмечает парадокс: изучая работы художников новой вещественности и те образцы, интерпретация которых лежала в основе многих из знаковых произведений эпохи, оказывается, что в ее глазах понятие образцового имеет отношение преимущественно к тем периодам мирового искусства (северное возрождение, романтизм, импрессионизм), которые классическое искусствознание трактует как неклассические.

Ключевые слова: *новая вещественность, искусство Веймарской республики, искусство Германии XX в., рецепция классики, классическое наследие, ретроспективизм, семиотическое свойство, самоидентификация, традиция, живопись, портрет, иконография.*

RECEPTION OF THE CLASSICS IN THE NEW OBJECTIVITY ART

A.Y. KOROLEVA

The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
Mjasnitskaja, 21, Moscow, 101000
Research Institute of Theory and History of Fine Arts
Prechistenka str., 21, Russian Federation, Moscow, 119034

The article deals with the phenomenon of the perception by the artists of the Weimar Republic of the classical heritage of the masters of previous centuries. The reader is offered an attempt to comprehend the semiotic properties of the concept of “classical” and the attitude towards it on the part of German painters of the interwar era. The author substantiates the relevance of this issue from the perspective of state policy and the specifics of modern scientific interests.

The article considers the works of artists of different directions within the realist art of the 1920–1930s, verists (O. Dix, G. Gross, K. Hubbuch, G. Scholz, R. Schlichter, M. Beckmann) and neoclassicists (K. Schad, W. Peiner, E. Rüter-Rabinovitsch), taking into account their avant-garde past and “degenerate” future. In the course of reviewing the artistic material, several levels of appeal to the heritage of old masters were revealed, from imitation of the form of a medieval altar painting — a triptych, a complex semantic interpretation of meanings, to direct quotation, from sharp satire on modern society to exquisite humor directed at ourselves.

In conclusion, the author notes the paradox that, studying the works of artists of the new objectivity and those samples, the interpretation of which was the basis of many of the iconic works of the era, it turns out that in her eyes the concept of exemplary is related mainly to those periods of world art (Northern Renaissance, Romanticism, impressionism), which classical art history interprets as non-classical.

Key words: *New Objectivity, art of the Weimar Republic, German art of the 20th century, reception of the classics, classical heritage, retrospectivism, semiotic property, self-identification, tradition, painting, portrait, iconography.*

«В огромной спирали истории искусства часто встречаются дуги развития, соответствующие более ранним, стоящие так сказать, вертикально друг над другом в системе координат возможностей. Здесь мы сталкиваемся с феноменом ренессансов или рецепций, тех иногда тайных, иногда осознанных отношений, которые существуют между родственными дугами развития», — писал Франц Рох в своем программном исследовании искусства

1920-х гг. [14, с. 97], тонким чутьем художественного критика подмечая знаковые черты живописи молодых художников.

Одним из важнейших семиотических свойств классического искусства является его универсальный характер, понятность и доступность для восприятия самому широкому кругу зрителей. В контексте современной культуры оно давно стало той системой знаков, через которую художник транслирует некий зашифрованный набор смыслов, как бы лежащий за пределами видимого. «Классика — ...художественный язык, имеющий неотъемлемое свойство быть понимаемым всеми, быть уместным всюду, вдобавок настолько гибкий и мудрый, что он допускает самые решительные изменения в зависимости от самых разнообразных условий времени, места и даже расовых особенностей» [1, с. 130], представляя собой некий эталон, отношение к которому является важным маркером сущности и природы искусства любой эпохи, ее самоопределения и самоощущения. Определенными качествами обладают эпохи, проявляющие повышенный интерес к классическому наследию. Как нам представляется, именно в такую эпоху и живем мы сегодня: попытка реанимации традиционных ценностей на государственном уровне, переосмысление национального прошлого, формирование особого исторического мышления, консервация сознания, натужная попытка поднять общий уровень образования молодого поколения. Попытка объективации классического представляется, таким образом, сегодня своеобразной рекурсией, когда самоидентификация становится доступной через изучение образцовых явлений культуры, понимание которых невозможно без понимания отношения к ним на различных этапах прошлого. Подтверждение тому — широкий интерес к всестороннему изучению феномена классического самого по себе, его мотивов и образности, а также к его преломлению в разнообразные эпохи искусства прошлого, возникший в профессиональном искусствоведении в последнее десятилетие и претворившийся в многочисленных публикациях [2, 4, 5, 7, 8], повторяющихся научных конференциях, круглых столах и просто дискуссиях, собственно и определивших *актуальность темы* настоящего исследования.

На протяжении многих столетий ретроспективизм в искусстве напрямую ассоциировался с подражанием античности и ориентацией на классические образцы. Начиная с эпохи романтизма, этот дискурс был переосмыслен, а обращение к искусству старых мастеров разных эпох стало более распространенным. А роль и место северного искусства эпохи Возрождения в значительной степени переосмыслены в процессе национального самоопределения германской нации и поиска самостоятельного художественного языка на протяжении первой половины XX столетия. Отсюда «дивергентные трактовки классического наследия, разные способы его освоения и видения его роли в современности» [6, с. 248].

«Тенденция обращения к классическому наследию, ярко проявившаяся в Европе периода между двух войн, с трудом поддается определению в категориях искусствознания. “Новый классицизм”, сформировавшийся почти одновременно в поэзии и прозе, в музыке, в живописи и в скульптуре, в театре драматическом и музыкальном, вряд ли подлежит понятию направления — ведь в этом широком движении не было инициативных групп, а ассоциации художников, когда они возникали, сильно разнились и по принятым в них эстетическим программам, и по самому пониманию классики, ее сути» [6, с. 247] — сформулированный В.А. Крюковой в отношении искусства Италии и Франции столетней давности, термин «новый классицизм» может быть лишь отчасти применим по отношению к *предмету* нашего исследования, которым является искусство Германии. Однако ретроспективизм в искусстве новой вещественности, искусстве, ориентированном на отображение современности и культивирующем предельно выпуклое изображение реальности, кажется парадоксальным лишь на первый взгляд, ибо искусство старых мастеров не кажется надежным посредником между зрителем и реальностью. Но это не так. Внимательный взгляд помогает уловить в этом искусстве обилие классических реминисценций, рассмотрение же их позволяет уловить целый ряд семантических пластов, вскрывающих истинное его значение, в значительной степени выходящее за пределы простого подражания действительности. Итак, *целью* настоящей

работы является всестороннее изучение рецептов классического немецким искусством новой вещественности. Своей *задачей* автор видит установление связующих нитей между произведениями искусства прошлого и работами объективистских художников, а также выявление «физиономии» классического в глазах последних, т.е. собственно поиск ответа на вопрос, что из многообразного наследия ушедших эпох рассматривалось ими в качестве образцового.

Искусство новой вещественности, ассоциируемое обыкновенно с эпохой Веймарской республики в Германии, — искусство постэкспрессионизма. Программно противопоставлявшим себя экспрессионизму, под которым немецкое сознание подразумевало весь период авангардных поисков искусства, начиная с конца XIX в. [15, s. 13], художникам молодого поколения принципиально важным стало обращение к изображению узнаваемой реальности, а использование терминов «объект», «объективный» стало главным критерием нового искусства [15, s. 22–23]. А следовательно, ему становится доступен весь арсенал традиционных образов и привычных иконографий, естественным образом вызывающих понятные ассоциации с произведениями искусства прошлого, вольно или невольно послужившими образцами для подражания.

Рассматривая наследие художников новой вещественности, можно выделить несколько уровней обращения к наследию европейского искусства. Первый и, пожалуй, наиболее очевидный эпизод связан с обращением мастеров межвоенного искусства к традиционной для европейского средневековья форме триптиха (полиптиха), сама композиция которого выявляет особое значение больших многосоставных картин, очевидно, призванных служить новыми алтарными образами современности.

Одна из самых известных картин новой вещественности «Большой город» (1928, Художественный музей, Штутгарт) О. Дикса, своего рода лицо веристского крыла, исполнена в виде триптиха, и уже самым этим обращением к форме средневековой композиции живописного произведения наглядно показывает, что стало иконой германского общества после ноябрьской революции. В центральной части триптиха «хозяева жизни» — весе-

лящиеся под звуки музыки роскошно одетые дамы и кавалеры. Внимание к натурализму деталей и искажение пространственных соотношений лишает картину того традиционного взгляда на нее, как на «окно», который можно было ожидать от искусства, декларирующего свое обращение к предметному миру. Это нарушение привычного измерения уже само по себе заставляет зрителя видеть в картине нечто большее, чем просто зарисовку из современной жизни. Ее космологический смысл становится доступным расширяющемуся зрению: в боковых створках появляются элементы мира антагониста, словно бы существующего отдельно. В прямом и переносном смысле, мир благополучного буржуа не замечает его, да и вырисовывается он лишь на отдельных от центрального панно створках. Но в то же время он неотвратимо проникает в него: его главные герои — калеки, просящие подаяния, «герои» бесславно окончившейся вчерашней войны, они такой же неотъемлемый элемент «пейзажа» Берлина, этого нового Вавилона, как проститутки, бродячие собаки, ночные увеселения и роскошные фасады домов в имперском стиле. Как в триптихах Босха, мир уже утратил свою четкую структуру «рай — земля — ад»: демоническое появляется уже в раю, мир земной объят грехом, ад исполнен красоты. Мир Отто Дикса, мир послереволюционной Германии объединяет это все в одной картине, ад и рай сосуществуют теперь на земле, в восприятии человека послевоенных лет мироздание сжимается в точку, и эта точка — безумный мир контрастов, «блеск и нищета Веймарской республики» [12].

Несколько иначе в более символистском ключе свои переживания выражает и Макс Бекманн, чья принадлежность кругу художников новой вещественности хоть и дискутируется в науке, но все же не делает его художником вне времени. Своим знаменитым «Отплытием» (1932–1935, Музей современного искусства, Нью-Йорк), первым из десяти созданных художником триптихов, он открывает целую серию произведений, прочитываемых, благодаря традиционной форме, в качестве иероглифического знака эпохи. Боковые створки заполнены связанными по рукам и ногам, словно бы изувеченными, фигурами. Обстоятельство их положения остается неясным, однако, очевидно, они являются жертвами

насилия. Сопровождающие их атрибуты способны лишь запутать зрителя. Наряду с очевидными элементами христианской символики (рыбы, колонны с привязанными фигурами, зажженный светильник) здесь присутствуют хрустальный шар (образ мира?), по-сезанновски вывернутый на зрителя натюрморт с грушей, яблоком и виноградом, марширующий барабанщик. Собранные вместе, они плохо коррелируются с точки зрения единства сюжета и смысла, но создают впечатляющую картину хаоса и бессмысленности. Их пространство сокращено до переднего плана, они словно бы обваливаются вдоль плоскости картины сверху вниз, а их мир предельно ограничен со всех четырех сторон. Во всех отношениях контрастной предстает центральная панель, герои которой — сильные, могучие люди: король, воин, моряк и женщина с ребенком. Ничто не указывает на их прошлое, но их будущее — это прекрасные голубые дали, куда они отплывают на барке по спокойной глади воды с сетью, полной рыбы. Сложный нарратив картины может быть трактован как универсальное изображение греховности и спасения, а сама она давно уже имеет репутацию отправной точки в формировании особой «мифологии» Бекманна. Несмотря на визионерское значение триптиха, написанного незадолго до вынужденной эмиграции, сам художник утверждал, что сама картина не имеет тенденциозного значения, а является универсальным посланием, актуальным в любые времена [18]. А на просьбы прокомментировать содержание картины в 1937 г. написал, что если зрители не в состоянии сами понять его, то объяснять им не имеет смысла. Позднее, однако, он писал: «То, что мы видим справа и слева, — это кошмары, боль, боль разного рода, физическая и нравственная боль. Женщины и мужчины в общей массе порабощены. Люди в лодке свободны. И поскольку они свободны, в них есть что-то царственное и божественное. Король с королевой освободились от ужаса жизни. Как самую главную драгоценность своей жизни, королева держит на руках ребенка. Это освобождение от старой жизни. Отплытие в новое начало» [19].

Может быть, несколько более прямолинейным обращением к классическому художественному языку стало использование аллегории О. Диксом в годы прихода нацистов к вла-

сти. Едкой сатирой смотрятся такие произведения, как «Семь смертных грехов» (1933, Кунстхалле, Карлсруэ) с Завистью — Гитлером — в центре полотна, олицетворяющим современное общество Тщеславием с анальным отверстием вместо рта и затычками в ушах, Сладострастием в виде ставшей уже своего рода символом эпохи продажной женщины. Образное же решение картины, очевидно, восходит к творчеству ученика Дюрера Г.Б. Бальдунга («Смерть и девушка», 1520, Художественный музей, Базель) и М. Грюневальда («Искушение св. Антония» Изенгеймского алтаря, между 1510–1515, Музей Унтерлинден, Кольмар). Философских реминисценций полны его же «Триумф смерти» (1934, Художественный музей, Штутгарт) и картины на религиозные сюжеты, например, «Св. Христофор» (1938, ч.с.), напрямую перекликающийся с более ранним автопортретом с сыном Яном (1930, Художественный музей, Штутгарт).

Наиболее очевидным опытом на пути самоидентификации стало прямое обращение художников этого времени к образам германского искусства тех периодов, когда оно наиболее ясно обозначало те качества, что называют «духом времени» — его ожиданиями, поисками, стремлениями, страхами, комплексами и желаниями. В применении к Германии — это эпоха Реформации и наполеоновских войн с их волной патриотических чувств.

Так, в творчестве художников новой вещественности мы, как в зеркале, узнаем произведения мастеров немецкого возрождения и эпохи романтизма. В первую очередь это искусство портрета: так, у О. Дикса можно отметить большое количество образных, стилевых и иконографических отсылок к ним. Еще в раннем «Автопортрете с гвоздикой» (1912, Детройтский институт искусств) молодой художник изображает себя в довольно чопорном виде с гвоздикой в руках. И если ассоциации с немецким портретом XV–XVI вв. приходят на ум не сразу, то аккуратная подпись «под Дюрера» в левом верхнем углу на гладком голубом фоне уже не оставляет никаких сомнений.

В «Портрете блондинки» О. Дикса (1932, Кунстмузеум, Штутгарт) без труда опознаются модели Л. Кранаха Старшего,

манера написания волос напоминает о портретах А. Дюрера, в наклоне головы чувствуется что-то готическое, усиливающееся благодаря локальности цвета и графичности контура.

Однако не только повторение иконографических изводов лежит в основе обращения к национальным истокам живописи. Образный строй целого ряда картин с изображением героев дня сегодняшнего напоминает о живописи времен религиозной реформации с ее экспрессией образов и экзальтацией. Восходящая к традиционной иконографии трех возрастов, картина Дикса «Три дамы» (1926, Художественный музей, Штутгарт), изображающая представительниц «древнейшей профессии», ставшей для многих женщин Германии той поры едва ли не единственным способом добыть себе на пропитание, переосмысляя в актуальном ключе тему, опять вызывает в памяти произведения Г. Б. Грина («Три возраста», 1539, Прадо, Мадрид). В обоих случаях обнаженная женская натура — исконно служащий целью услаждать глаз мотив — выглядит не просто неприглядно, а откровенно отталкивающе.

Картина Карла Хуббуха «Дети, растущие среди камней» (1934, Кунстхалле, Карлсруэ) посвящена не только горестям безрадостной жизни детей на лишенных зелени городских улицах. Занятые разнообразными «играми», ее герои с искаженными лицами, вдавленными в плечи головами и искривленными конечностями несут в себе смыслы, далеко выходящие за пределы локальной жанровой сцены. Эти «маленькие взрослые» — смысловая цитата из картины Питера Брейгеля Старшего «Детские игры» — предлагают нам аллегорию мелочности земных дел человека, словно бы копошащегося в своей песочнице.

Ужасные параллели мы находим и в рисунках бывшего фронтовика О. Дикса, выполненных по следам впечатлений военного времени. Карандашный рисунок «Св. Климент / Мертвец» (1924, Музей современного искусства, Нью-Йорк), напоминающий изображение истерзанного Христа (Дюрер, «Автопортрет в образе мертвого Христа», 1505), сделан человеком, знающим гримасы смерти не понаслышке. Это не цитата и даже не стремление воспроизвести образность давно ушедшей эпохи,

это схожим образом выраженное катастрофическое восприятие действительности, присущее людям, жившим в разные времена.

«Новорожденный (Урсус)» (1927, Фонд Отто Дикса, Вадуц), первенец Дикса, изображен впечатленным отцом всего через несколько дней после появления на свет. На смявшейся пленке лежит младенец с еще сморщенным после прохода через родовые пути личиком, зажатыми ручками и ножками, синеватыми ступнями и кистями рук. Степень правдоподобия этого своеобразного портрета столь велика, что можно с большой долей вероятности говорить о наличии у новорожденного гипертонуса мышц, возникшего в результате внутриутробной гипоксии. Здесь нет и намека на идеализацию. Объективность фиксируемой реальности достаточно велика, чтобы быть сравнимой с образами Христа в живописи нидерландских художников XV в.

Работы предвоенных лет — периода, когда творчество многих мастеров было объявлено «дегенеративным», а художникам было запрещено работать, — демонстрируют вольное или подсознательное стремление к почти прямому цитированию. Так, небольшой по размеру пейзаж Дикса «Лес Георга Первого» (1940) с его миниатюрной тонкостью письма, словно бы ажурным контуром деревьев и ненавязчиво воспроизведенным мотивом — Дунайским лесным массивом — вызывает к жизни образы картин Альтдорфера и пейзажных фонов Крайнаха. Схожий пейзаж мы видим и в картине «Лот с дочерьми» (О. Дикс, 1939). «Зимний пейзаж» (1933, Художественный музей, Штутгарт) несет настроение зимних ландшафтов Брейгеля.

Почти прямые аналогии с творчеством Босха мы находим в редком для межвоенных лет религиозном сюжете. В «Осмеянии Христа» Р. Шлихтера (1933, Художественный музей, Штутгарт) осовремененные лица героев картины сохраняют абсолютно босховские выражения лиц. Звериный оскал тупой агрессивной толпы выражает архетипические свойства человеческого (хотя правильнее было бы сказать «нечеловеческого») естества, неизменные, несмотря на прогресс.

Обращение к традиции используется и в сатирическом ключе для заострения внимания на новых реалиях социальной

жизни, на особенностях поведения ее «новых хозяев». Своего рода насмешкой над традиционной формой парадного семейного портрета (в духе буржуазного портрета К. де Воса) выглядит картина Г. Шольца «Крестьяне-промышленники» (1920, музей фон дер Хейдт, Вупперталь), с которой в 1920 году он принял участие в знаменитой «Первой интернациональной ярмарке дада» в галерее О. Бурхарда в Берлине. На первый взгляд, абсурдные «коллажные» элементы изображения раскрывают сущность пыжащихся показать свои достоинства героев картины. Глава семьи с тупым фанатичным выражением лица сжимает Библию в руке, в то время как его голова заполнена денежными купюрами. Мать семейства, словно младенца, поглаживает поросенка, который сидит у нее на коленях, а сын с пустой в прямом смысле слова головой надувает лягушку через соломинку, воткнутую ей в задний проход. А выражение верноподданнических чувств в виде портрета и бюста кайзера на заднем плане соседствуют с липучкой от мух, словно показывающей, насколько недалеко наши герои удались «от грязи». Дадаистический абсурдизм и ирония сочетаются здесь с потрясающей узнаваемостью одного из самых характерных типажей эпохи. А предельная прямолинейность в выражении художником своего отношения к ним и критически направленный взгляд вериста делает все же в первую очередь объективистским произведением, нежели полотном дада.

Традиционная схема парадного или полупарадного портрета еще не раз появится в работах, выполненных более традиционно. Однако тем очевиднее и ирония, и характер нового миропорядка. Так, «Портрет Марго» (1924, Городской музей, Берлин) Рудольфа Шлихтера [4], удивительный уже тем, что его героиня — проститутка — представлена здесь как полноправный член общества. Уверенная в себе женщина с модной прической и сигаретой в руке стоит, упершись рукой в бок. Художник словно дает ответ тициановскому «Молодому англичанину» (1545, Галерея Питти, Флоренция), столь же импозантному и самоуверенному. Ее прямой взгляд и горделивая осанка ставят вопрос о новых героях нового времени.

Свидетельством хорошей насмотренности и богатых зрительных впечатлений художников, хорошо знакомых с европейскими собраниями произведений живописи старых мастеров, являются многочисленные работы вещественников, вольно или невольно, но напрямую их цитирующих, что, безусловно, придает им несколько эклектический, а иногда и просто комический характер. Однако в то же время представляется и своеобразным маркером художественных вкусов эпохи. Так, «Операция» Кристиана Шада (1929, Ленбаххаус, Мюнхен) является одновременно парафразом и «Урока анатомии доктора Деймана» Рембрандта ван Рейна (1656, Эрмитаж на Амстеле, Амстердам), но ведь и «Мертвого Христа» Андреа Мантеньи (1475–1478, Пинакотекка Брера, Милан). «Лес в горах» Кристиана Шада (1936, ч.с.) апеллирует к творчеству знаменитого немецкого романтика Каспара Давида Фридриха. «Кельнская пловчиха» Карла Хуббуха (1924–1925, уголь, акварель, Кунстхалле, Мангейм) заставляет вспомнить «Мост Европы» Густава Кайботта (1876, Музей Пти-Пале, Женева). Портретируя свою главную модель — жену Марту — Отто Дикс представляет ее то в переключке с портретами Энгра («Портрет Марты», 1926, Музей Людвига, Кельн), то с египетской принцессой Нофрет («Портрет Марты», 1928, Художественный музей, Штутгарт). Портрет жены Вернера Пейнера «Рези» (1928, Художественный музей, Бонн) выполнен на фоне японской гравюры а-ля «Портрет Золя» Эдуарда Мане (1868, Музей Орсе, Париж). В руках она держит белую лилию — издавна встречающийся в Благовещениях символ чистоты и непорочности Богоматери. «Автопортрет в черном кружевном платье» (1925, ч.с.) Елены Рютер-Рабинович не может не вызвать в памяти еще один «портрет платья» — «Портрет Элеоноры Толедской с сыном» Аньоло Бронзино (1544–1545, Уффици, Флоренция).

Подводя итоги, следует отметить, что представители новой вещественности «переварили» классику весьма разнообразными способами: от заимствования традиционных форм и жанров до прямого цитирования, от интерпретации до копирования. Как мы видим, к наследию прошлого обращались представители обоих крыльев нового искусства — и веристы, и собственно

классицисты. Для всех них в равной степени будет справедливо утверждение Франца Роха: «Под новым классицизмом я подразумеваю наиболее широкое, просеянное и эксплуатируемое использование всех достижений и экспериментов, которые только были до того: их запечатление в статичных и приятных формах» [15, s. 112].

В заключение хочется отметить парадокс: рассматривая работы художников новой вещественности, отмечая бесконечные сознательные, а иногда и невольные диалоги с классикой, мы можем отметить, что в их глазах понятие классического, т.е. образцового, имеет отношение преимущественно к тем периодам мирового искусства (Северное Возрождение, романтизм, импрессионизм), которые с легкой руки Генриха Вельфлина классическое искусствознание трактует как неклассические.

Список литературы

1. *Бенуа А.Н.* Александр Бенуа размышляет. — М. : Советский художник, 1968.
2. *Геташвили Н.В.* Во что превратится Венера... — М. : БуксМАрт, 2016. — С. 352.
3. *Густякова Д.Ю.* Принципы отторжения русской классики в отечественной массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 1. — Т. I: Культурология. — С. 116–121.
4. *Королева А.Ю.* Между «вырождением» и «возрождением». Женские образы в живописи новой вещественности // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2022. — С. 450–459. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa2212-05-34>
5. *Крючкова В.А.* Классика и «новый классицизм». Франция, Италия (1919–1939). — М. : БуксМАрт, 2020. — С. 368.
6. *Крючкова В.А.* Пуризм как явление нового классицизма // О классике и классическом. — М. : Памятники исторической мысли, 2015. — С. 247–263.

7. *Шуб М.Л.* Классика в пространстве современной культуры: специфика восприятия и формы актуализации // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 5. — С. 378–382.

8. *Глазов И.В.* Путь русского авангарда: от эпохи великой духовности к производству // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 150–159.

9. *Becker S.* Neue Sachlichkeit. B. 1–2. Köln : Böhlau Verlag, 2000. — 905 s.

10. *Beloubek-Hammer A.* Gefühl ist Privatsache: Verismus und Neue Sachlichkeit: Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus dem Berliner Kupferstichkabinett mit Leihgaben. — Berlin : Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 2010. — 335 s.

11. *Buderer H.-J.* Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figürative Malerei der zwanziger Jahre. — München; New York: Prestel Verlag, 1994. — 248 s.

12. Glanz und Elend in der Weimarer Republik / Hrg. I. Pfeiffer. — Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH, 2017. — 300 s.

13. *Peters O.* Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931–1947. — Berlin: Reimer, 1998. — 351 s.

14. *Peters O.* The New Objectivity Aesthetic // Otto Dix and the New Objectivity / Kunstmuseum Stuttgart und Akademie der Bildende Kunst Stuttgart. — Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. — S. 26–35.

15. *Roh F.* Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. — Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

16. *Schick K.* Hommage a Martha. Von Annäherungen und Grenzen. — Hatje Cantz Publishers: Stuttgart, 2005. — 128 s.

17. *Schmied W.* Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. — Hannover: Künstler, 1969. — 331 s.

18. <https://www.moma.org/collection/works/78367> (дата обращения: 07.01.2023)

19. <https://drakosh-a.livejournal.com/229266.html> (дата обращения: 07.01.2023)

References

1. *Benua A.N.* Aleksandr Benua razmy`shlyayet [Alexander Benois reflects]. Moscow, Soviet Artist, 1968.
2. *Getashvili N.V.* Vo chto prevratitsya Venera... [What Venus will turn into...]. Moscow, BuksMArt, 2016. P. 352.
3. *Gustyakova D.Yu.* Principy` ottozheniya russkoj klassiki v otechestvennoj massovoj kul`ture [Principles of rejection of Russian classics in Russian popular culture]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2015, No. 1, Vol. I: Culturology, pp. 116–121.
4. *Koroleva A.Yu.* Mezhdru «vy`rozhdeniem» i «vozhrozhdeniem». Zhenskije obrazy` v zhivopisi novoj veshhestvennosti [Between “degeneration” and “rebirth”. Female images in painting of new materiality]. *Actual problems of theory and history of art: collection of scientific articles*, Issue 12, ed. by A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State University, 2022, pp. 450–459. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa2212-05-34>.
5. *Kryuchkova V.A.* Klassika i «novy`j klassicizm». Franciya, Italiya (1919–1939) [Classics and “new classicism”. France, Italy (1919–1939)]. Moscow, BuksMArt, 2020, p. 368.
6. *Kryuchkova V.A.* Purizm kak yavlenie novogo klassicizma. [Purism as a phenomenon of new classicism]. *About classics and classical*, Moscow, Monuments of Historical Thought, 2015, pp. 247–263.
7. *Shub M.L.* Klassika v prostranstve sovremennoj kul`tury`: specifika vospriyatiya i formy` aktualizacii [Classics in the space of modern culture: specifics of perception and forms of actualization]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2015, No. 5, pp. 378–382.
8. *Glazov I.V.* Put` russkogo avangarda: ot e`poxi velikoj duxovnosti k proizvodstvu. [The path of the Russian avant-garde: from the era of great spirituality to production]. *Theory and history of art*, 2021, Issue 1/2, pp. 150–159.
9. *Becker S.* Neue Sachlichkeit. B.1–2. Köln: Böhlau Verlag, 2000. 905 s.
10. *Beloubek-Hammer A.* Gefühl ist Privatsache: Verismus und Neue Sachlichkeit: Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus dem Ber-

- liner Kupferstichkabinett mit Leihgaben. Berlin: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 2010. 335 s.
11. *Buderer H.-J.* Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figerative Malerei der zwanziger Jahre. München; New York: Prestel Verlag, 1994. 248 s.
 12. Glanz und Elend in der Weimarer Republik / Hrg. I. Pfeiffer. Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH, 2017. 300 s.
 13. *Peters O.* Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931–1947. Berlin: Reimer, 1998. 351 s.
 14. *Peters O.* The New Objectivity Aesthetic. *Otto Dix and the New Objectivity* / Kunstmuseum Stuttgart und Akademie der Bildende Kunst Stuttgart. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. s. 26–35.
 15. *Roh F.* Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
 16. *Schick K.* Hommage a Martha. Von Annäherungen und Grenzen. Hatje Cantz Publishers: Stuttgart, 2005. 128 s.
 17. *Schmied W.* Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. Hannover: Künstler, 1969. 331 s.
 18. <https://www.moma.org/collection/works/78367> (date of application: 07.01.2023).
 19. <https://drakosh-a.livejournal.com/229266.html> (date of application: 07.01.2023).

УДК 739
ББК 85.12

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛОВ В ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ

М.А. ПОЛИТОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3/1; Россия
E-mail: m.a.politova@yandex.ru

Статья посвящена исследованию ювелирных украшений с точки зрения использования материала в хронологических рамках эпох и стилей с целью выявления предпочтений в тенденциях выбора материала, некоторых способах его обработки, частично стилевой взаимосвязи материалов в одном произведении. Предлагаемые к рассмотрению эпохи — от первобытного искусства до общей характеристики XX столетия.

Выбор эпох и территорий базируется на ярких этапах, в которые стали проявлены характерные черты стиля в ювелирных украшениях, тенденции изменения или важность сохранения использования материала. Также в статье представлена характеристика основных форм ювелирных украшений каждой рассматриваемой эпохи и функциональная нагрузка этих изделий, которая во многом определяла и материал.

Затрагивается и социокультурное обоснование некоторых явлений в создании украшений, но данное исследование проявляет один из ракурсов в изучении ювелирных украшений, что предполагает дальнейшее исследование форм, развития технологий, их взаимосвязей в исследуемом объекте.

Ключевые слова: украшения, ювелирное искусство, ювелирное дело, история украшений, стили в украшениях, хронология, эпохи, стилистика, форма, технологии, изобразительные символы, бронза, эмаль, золото, народное искусство, модерн.

HISTORICAL TRENDS IN THE USE OF MATERIALS IN JEWELRY

M.A. POLITOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
3/1 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia

The article is devoted to the study of jewelry from the point of view of the use of material in the chronological framework of epochs and styles in order to identify preferences in the trends of material selection, some methods of its processing, partly the stylistic relationship of materials in one work. The epochs proposed for consideration are from primitive art to the general characteristics of the twentieth century.

The choice of epochs and territories is based on the bright stages in which the characteristic features of the style in jewelry, trends of change or the importance of preserving the use of the material began to manifest. The article also presents the characteristics of the main forms of jewelry of each era under consideration and the functional load of these products, which largely determined the material.

The socio-cultural justification of some phenomena in the creation of jewelry is also touched upon, but this study shows one of the angles in the study of jewelry, which implies further research of forms, technology development, and their interrelations in the object under study.

Key words: jewelry, jewelry, jewelry, history of jewelry, styles in jewelry, chronology, epochs, stylistics, form, technologies, figurative symbols, bronze, enamel, gold, folk art, modern.

Наследие ювелирного искусства на протяжении многих столетий вызывает как обывательский интерес, так и, с развитием искусствоведения, — научный. Основной фокус в изучении ювелирного искусства сосредоточен на посудных формах и вотивных предметах, интерес акцентируется в зависимости от тенденций эпохи и религиозного мировоззрения. Большая часть исследований посвящена имеющемуся наследию, принадлежности предметов известным личностям, достижениям мысли технологической. Изучению форм ювелирных украшений, их трансформации в рамках изменения тенденций стиля, костюма и моды на протяжении исторических периодов интерес представлен менее объемно. Существенным интеллектуальным наследием данной области изучения выглядит поиск смысловой нагрузки ювелирных украшений через заложенные в них изобразительные символы. Тенденциям использования материала основное внимание уделено более в популярной литературе, которая ведет к мысли о магических или лечебных свойствах используемых в украшениях материалов, а также смотрит на данный ракурс с позиции верований человека различных эпох, базирующихся во

многим на религиозных представлениях и допустимом объеме всевозможных мистических воззрений. Данная статья предполагает исследование ювелирных украшений с точки зрения использования материала в хронологических рамках эпох и стилей с целью выявления предпочтений в тенденциях выбора материала, его обработки, частично стилевой взаимосвязи материалов в одном произведении. Предлагаемые к рассмотрению эпохи не являются всеобъемлющими в рамках всемирной истории, выбор базируется на ярких периодах, в которые стали проявлены характерные черты стиля в ювелирных украшениях, тенденции изменения или важность сохранения использования материала. Также будет представлена характеристика основных форм ювелирных украшений каждой эпохи и функциональная нагрузка этих изделий, которая во многом определяла и материал. Данное исследование проявляет один из ракурсов в изучении ювелирных украшений, что предполагает дальнейшее исследование форм, развития технологий, взаимосвязей социокультурного характера в исследуемом объекте.

Первобытное искусство

Искусство первобытного человека, несмотря на длительный и пристальный период его изучения, все же продолжает иметь множество загадок истории и природы происхождения явлений. Украшения не исключение: сегодня предназначение многих из них доподлинно неизвестно, предположения варьируются вокруг обережных свойств соединений формы, орнамента и материала, а также вокруг важнейшей сословной атрибутики, которая через украшения становилась навигационной системой символов и знаков для общества: «либо диктовались необходимостью устрашать врагов, либо предохраняли кожу от укусов насекомых, либо опять-таки играли роль священных амулетов или свидетельствовали о подвигах охотника» [2, с. 33].

Преимущественно на различных территориях присутствия первобытного человека встречаются фрагменты ожерелий и пирсинга в виде мелких объектов различных форм. Большая часть произведений имеет обработку материала и орнаменталь-

ное сопровождение или имитацию природных свойств объекта, образ которого передается.

Присутствовали различные материалы — ракушки, клыки животных, камни, но преимущество отдается кости, самые ранние произведения времен палеолита встречаются со всевозможными подходами в обработке кости — это и резьба, и шлифовка. Далее по популярности можно выделить керамику, но уже в более поздние периоды. Гончарные изделия в украшениях больше представлены подвесками в образе животного, возможно, когда-то они были составной частью большого изделия. Детализация этих произведений крайне высока — это и проработка шерсти животного, придание движения фигуре, в некоторых случаях попытки запечатлеть эмоциональные особенности. Позднее в арсенал мастеров первобытного искусства входит и медь, этот материал был крайне любим в украшениях. Причина тому — и его малая доступность, определенная «драгоценность», которую человек использовал прежде всего для защиты и украшения, подтверждения высокого статуса. Медные изделия имели декор от примитивных ударов и некой хаотичной формы самого изделия и мотивов его декоративных свойств, до достаточно сложных приемов. В этот период были заложены многие основы для дальнейшего развития ювелирного дела, применены различные техники, которые впоследствии имели возможность быть усовершенствованными, материалы, использованные первобытным человеком, будут проявляться в украшениях практически во все последующие эпохи.

Древний Восток

Древняя передняя Азия или Месопотамия имеет менее стройную, чем, например, в Древнем Египте, картину линии развития ювелирного искусства — причиной стало последовательное образование новых государств, а также нехватка материалов, в связи с чем более ранние произведения шли на перепайку, по сути, подвергаясь уничтожению. Известно, что в Месопотамии был дефицит золота, которое закупали у египтян (у них же восхищались и некоторыми формами, которые воспроизводили в из-

делях), также использовали сплав золота и меди, была в обиходе и бронза, но ювелирных изделий из нее за счет ее относительного неблагородства создавали меньше. Сохранившиеся изделия, преимущественно в Древнем Египте, найдены в захоронениях, которые часто воспроизводят картину парадного убранства, по случаю отправления по вечному пути. Иногда это затрудняет трактовку наиболее популярных форм, но тем не менее дает возможность рассуждать о наличии определенных материалов и навыков работы с ними. Наиболее масштабная находка данной территории была обнаружена в гробнице царицы Пуаби (Шубад до середины XX в.), которая изобиловала изделиями ювелирного искусства, составляющими убранство самой царицы и ее служанок. «Голова самой царицы Шубад была украшена убором такого же типа, но еще более богатым, в ее ушах красовались огромные золотые серьги в форме двойного полумесяца. На царице было надето нечто вроде лифа из вертикальных нитей золота, агата, сердолика, лазурита и серебра, закрепленных у шеи и у пояса на горизонтальных полосах ткани; сама ткань расшита чередующимися по цвету рядами бусин. Относительно менее роскошными выглядят ожерелья: одно из них состоит из двух рядов золотых и лазуритовых бусин и листочков, перемежающихся с ажурными кружками» [7, с. 192]. Эти изделия — свидетельства высокоразвитого инструментария шумерских мастеров, которое стало основой дальнейшего развития. В качестве техник применяли литье, чеканку и ковку, клепку для соединения деталей, активно использовали агат, сердолик, полудрагоценные материалы и начальные формы их обработки.

Древний Египет — одна из ярчайших историй развития ювелирного искусства и украшений, в частности, здесь символическое значение виртуозно соединялось с эстетическими воззрениями. С точки зрения материала данная эпоха богата и знаменита используемыми техниками. Предположительно уже в додинастический период египтяне виртуозно работали с золотом, применяли технику чеканки, отливки и могли паять мелкие объекты, соединяя их в массивные украшения. Древнее царство помимо золота начинает использовать драгоценное серебро — это обусловлено

тем, что его было значительно меньше, чем золота. Также египтяне стали применять сплав золота и серебра — электр. К периоду Среднего царства египтяне внедряют в использование большую часть известных форм: браслеты, головные украшения, ожерелья, кольца, пояса. Преимущество, как и прежде, отдается золоту, методы его обработки продолжают использовать прежние, но переходят к большей «ювелирности» в обработке и более мелкой и аккуратной детализации. Одна из приоритетных форм — пектораль, нагрудное украшение, создававшееся на золотом листе, к которому припаивали перегородки и получившиеся ячейки заполняли драгоценными камнями, как правило, сильно контрастных и ярких цветов, а с оборотной стороны наносили изящные узоры. «Для полихромных вставок употребляли цветной фаянс, пасту из расплавленного стекла, но в основном — драгоценные и полудрагоценные камни: аметисты, сердолик, бирюзу; ляпис-лазурь, яшму, полевой шпат, особый сорт халцедона (чаще всего красного цвета)...» [11, с. 71]. По сути, это пример перегородчатой основы, который войдет в арсенал приемов ювелирного искусства на последующие тысячелетия. Подобная техника производила впечатление чешуйчатого покрытия, закругленные формы изделий придавали ей переливы и в зависимости от камней — мерцание и блеск, часто сопоставимые с фактурой змеиной кожи. Кроме золота, серебра и камней как части декора, обнаружены произведения из керамики, что говорит об удивительной истории зарождения первой бижутерии, которая подразумевалась как подделка. При помощи цветных глазурей египтяне научились ловко имитировать различные драгоценные камни, чем активно пользовались. Но существовали и официально керамические произведения, которых сохранилось крайне мало: преимущественно использовали хрупкий фаянс, который не смог выдержать испытание временем в столь малых формах.

Античность

Античный период, в который были утверждены принципы и структура многих видов искусства, представлен типологически теми же по форменному образованию предметами ювелир-

ных украшений, но их декоративные свойства имели отличия от восточных территорий, в связи с чем использовались многие привычные материалы, но в их новом эстетическом осмыслении.

Крито-микенская культура представляет виртуозные изделия из драгоценных металлов и, хотя ювелирных украшений сохранилось крайне мало, другие формы декоративного искусства дают представление о высокоразвитой технической базе мастеров. Греческие изделия также скудно представлены в наследии и больше относятся к периоду эллинизма, времени расцвета ювелирного искусства. Известно, что с точки зрения материалов золото было недоступно в большом количестве для греков, поэтому они его приобретали в обмен на другие товары, но в избытке было серебро, а также масштабно применяли бронзу. Многие предметы из драгоценных металлов с удивительным по замыслу и технологии декором встречаются в предметах посудных форм, но это дает возможность предполагать использование данных навыков и в более мелких изделиях, служивших украшениями. «Греческие ювелирные произведения отличаются удивительной тонкостью работы: пользуясь примитивными орудиями, мастера применили разнообразную технику: ковку, чеканку, литье, паяние, позволявшее им выполнять и зернь» [7, с. 218].

Ранние формы были представлены металлическими диадемами с примитивным креплением в виде завязок, продетых через отверстия по краям, для них использовалось золото с рельефными изображениями. Другим распространенным предметом были фибулы, которые повсеместно использовались для крепления одежды: изначально предполагалось, что их использовали только женщины, в связи с чем многие предметы были крайне изящными и драгоценными, но некоторые экземпляры более своими размерами подходят мужчинам, что исследователей приводит к мнению о том, что принадлежности и предпочтений гендерных факторов в этих изделиях не было. «На ранних пластинчатых фибулах аттики, второй четверти VIII века до н.э. мы видим одиночные космогонические символы: меандры, свастики, фигуры стоящих животных. В пределах декоративизма остаются знаменитые пелопонесские

фибулы середины века. Они заполняются вписанными сетчатыми квадратами, разнообразными тонкими рамками, жемчужником, фигурами стилизованных рыб. Затем в них появляются меандры и фигуры стоящих животных — хищников, жующих добычу, травоядных с детенышами-сосунками. В завершение возникают и целые фигурные сцены» [1, с. 88].

Греческие ювелирные изделия представлены наиболее популярными формами — парными браслетами для запястий и плеч, серьги в основном использовали по типу диска с подвесками, на его основе был популярен и тип серег-колец, из шейных украшений предпочитали ожерелья и подвески, а также были популярны украшения для причесок — диадемы в виде венков и сетки, изящно украшавшие всю поверхность головы. В качестве основных элементов декора использовали растительные мотивы, особенно популярным был элемент листка, а также изображения рельефных и гравированных богов и богинь, представителей животного мира, хотя и реже. Ювелирное украшение продолжали мыслить не только как красивую вещь, завершающую образ, а также статусный предмет владельца, но и придавали им по-прежнему свойства защиты и оберега, базируясь на представлениях о значимости и силе того или иного бога или животного, кстати, популярным мотивом были элементы в виде змей, представленные в виде извивающегося тела рептилии и изящно выступающей головы как завершения изделия.

Параллельно развивается ювелирное мастерство этрусков, которое было восхитительным и в рамках техники, и в качестве художественной идеи. Преимущественно они работали с золотом, создавая из него разнообразные украшения, варьирующиеся в типологии, — фибулы, ожерелья, подвески. На предметах данного периода из других видов искусства встречаются изображения женщин в украшениях, но найдено немало и самих предметов ювелирного искусства, которые демонстрируют высокий уровень владения инструментарием в области работы с золотом: «Этруски владели всеми приемами ювелирного ремесла: ковкой, чеканкой, гравировкой и в особенности техникой зерни и филигрны. Мельчайшие бесчисленные крупинки золота (до 0,2 мм

в диаметре) припаяны неведомым способом на ровной плоской золотой поверхности, обильно украшенной затем рельефными фигурками» [7, с. 228–229].

Тенденции этрусков и эллинистической Греции впитало в себя ювелирное искусство Древнего Рима, правда, в нем преобладает эклектичность в формах и декоре, а также украшения можно охарактеризовать как более тяжеловесные и массивные визуально. С точки зрения материала здесь продолжается господство золота и уже известных техник в его обработке и декорировании. «Плавильная печь для золота» — так именовали римское пристрастие к использованию большого количества этого драгметалла, особенно в императорский период. Но также были изделия из серебра, хотя значительно меньше: этот металл больше использовался в посудных формах. Кроме того, в украшениях активно использовали стекло и даже дерево. Из драгоценных камней предпочитали многие, особо любили изумруд и его сочетание с золотом. Но высшую степень почитания оказывали жемчугу, который называли «слезы нимф», жемчужинки собирали в гроздь, и чем больше был данный «букет», тем богаче был статус владельца. Создавали преимущественно серьги и кольца, браслеты, ожерелья, венки и диадемы. Истоки были греческие по конструкции, но роскошные по-римски, а главным новшеством по форме становится брошь.

Древний Рим славился еще одним направлением в ювелирном искусстве, которое является как самостоятельным видом, так и составной частью различных изделий — геммы, вид камнерезного искусства. Они подразделяются на два типа «инталия»: углубленные изображения и «камеи» — это объемные изображения. Данное искусство известно еще с древних времен, было популярно и в Древнем Египте, а также среди греческих мастеров-виртуозов. Великолепные коллекции собирать начали в императорском Риме, эта традиция продолжилась на много столетий вперед. Геммы использовались в рамках трех функциональных задач — украшение (или его декоративная часть), оберег — потому что камням всегда придавали магические свойства, а также как личная печать, самостоятельная или закре-

пленная на перстне. Иногда все три назначения были связаны в одном произведении: «...красота минерала, тонкая резьба и дорогая оправа могли удовлетворить самый изысканный эстетический вкус, выбор цвета геммы и особых свойств камня мог связываться с астрологией и магией...мог легко использоваться как печать» [8, с. 8]. Из замечательного труда этого же автора хочется добавить общую характеристику восхищения камнерезным искусством античного мира, которое стало основой классического искусства и в ювелирных украшениях использовалось в последующие эпохи благодаря виртуозности исполнения, на грани невозможного: «Чистейшая, незамутненная красота цвета, о которой могут лишь мечтать живописцы, сочетается в них с четкой уверенной графикой и полнокровной пластичностью резьбы. Почти микроскопические размеры изображений требовали главным образом выверенных пропорций, умения выделить главное и пожертвовать второстепенным» [8, с. 138–139].

Ювелирное искусство античности утвердило многие формы, но через них и главенство материала, союз которых через столетия станут воспринимать как идеал и на нем формировать новые интерпретации.

Византия и западное Средневековье

Византийское искусство преимущественно было посвящено христианству, но светское начало присутствовало в разные периоды развития территорий и художественной мысли. Ювелирное искусство также представлено более масштабно вотивными предметами, но светского значения изделия также присутствуют, и формы у обоих типов имеют сходство. Многие предметы имеют узнаваемый элемент — цепочку — и как основную форму, и как основу для других. Создавались они преимущественно из золота с чередованием элементов камней и бусин, достаточно контрастирующих цветов. Начинается активное использование стекла как имитации камней. Популярны были и крайне тяжелые браслеты из золота, усыпанные яркими крупными камнями, визуально напоминающие красоту византийских мозаик. Все изделия отличались массивностью и

обилием золотого фона: подвески, ожерелья, кольца, детали для головных уборов и одежды, разных типов серьги, но преимущественно системы подвесок. Важнейшим направлением с точки зрения материала и техники становятся византийские эмали, своеобразная визитная карточка эпохи. Они применялись в различных типах украшений и культового назначения, и светского. Редчайший, выдающийся и почти всеобъемлющий памятник исследования византийских эмалей сообщает: «обычай возлагать на себя сложные металлические уборы: на шею — маниаки, цепи и ожерелья, оплечья и бармы, вдевать в уши — тяжелые серьги, налагать на одежды — разукрашенные фибулы и аграфы, пуговицы и металлические пояса и т. п.» [4, с. 243], все это было популярно в функциональном применении украшений в период Византии и на территориях ее влияния, например, на Руси.

Параллельно с искусством Византии развивается искусство западного Средневековья со своими культурными особенностями; в ювелирных техниках, материалах и в том числе формах тяготеющее к византийским тенденциям.

Дороманские фибулы были популярны из различных материалов: золото и серебро, их украшали кабошонами и филигранью. Звериный стиль внес свои коррективы в формы, но принципы материалов и техник оставались прежними. Кстати, использование перегородчатой эмали и украшений со стеклом также было распространено, как и в Византии, использовали и принципы античных камей, популярных в Древнем Риме.

В романский период, который стал своего рода подготовительной базой для готики, использовались успешно и техники, уже известные от других территорий во времена дороманские, материалы продолжали использовать тоже знакомые. Преимуществом здесь пользовались эмаль, перегородчатая в том числе, камей, особенно любили изящные переплетения филигрании, использовали рельеф в своих изделиях. Но от данного периода все же больше сохранилось предметов культовых, нежели светских, хотя аналогии с материалами они позволяют провести. Все те же фибулы продолжают быть самым популярным изделием, в котором применение материалов и их технической обработки на уров-

не виртуозного владения. Также стоит отметить из дороманского периода тенденцию работы со слоновой костью и как предположение использование ее в украшениях — на подобие камей и как самостоятельные произведения. Например, в наследии этого периода имеется гребень из слоновой кости, часто они соседствовали конструктивно с заколками подобного типа, которые уже причисляются к украшениям. Развивается и популярная в Византии эмаль, не только перегородчатая, но и выемчатая: «В перегородчатой эмале линии — это мерцающие золотистым блеском тонкие ребра напаянных перегородок, промежутки между которыми залиты цветными эмалевыми сплавами, а в выемчатой эмале — это еще более ошутимые контуры, создаваемые серебряной, медной или бронзовой основой, на которой располагается изображение» [12, с. 233]. Разнообразие основ для эмали не столько участвует в визуальном изменении, сколько позволяет судить о возрастающей популярности техники, удешевление ее материалов вело к большей доступности изделий для различных слоев населения.

Период готики озаглавлен в ювелирных украшениях квинтэссенцией развития всех материалов предшествующих столетий после падения западной части Римской империи, в соответствии с этим и доведение до предела совершенства владения техниками обработки драгоценных металлов и камней, стекла и глиптики. С точки зрения форм основной популярностью пользуются кулоны и фибулы, мелкие изделия, например, пуговицы. Новинкой является аграф — вид заколки для одежды, который превращается стремительно в драгоценный предмет с выражением стилистически модных тенденций. Также особое значение приобретают кольца с секретом, данный тип был известен и ранее, но его популярность расцветает именно в период готики. Характерными для данной формы становятся массивные камни, которые базируются на крупных формах из драгоценных металлов, часто с ажурным декором, в котором можно проследить связь с архитектурными элементами. Для основ ювелирных изделий используют не только золото, но и позолоченное и черненное серебро, популярны и известные техники работы с эмалью, к ним добавляется прозрачная эмаль как особый

вид тончайшей ювелирной работы, рельеф также имеет значительную популярность, что ведет к расширению использования материалов среди драгоценных камней. Также имел еще большее распространение жемчуг, но уже не гроздьями: «...пряжка в виде звезды с шестью большими и шестью малыми лучами, двумя кругами из жемчужин и бордюром из жемчужин и драгоценных камней» [7, с. 300]. Украшения периода готики имеют территориальные отличия, а также размытые границы стилистических переходов к другим стилевым периодам, но общая характеристика крупных украшений с массивными камнями, обилием пышности декора станет основой визуального восприятия и будет воспроизводиться и в последующие эпохи.

Возрождение

Украшения эпохи Возрождения крайне разнообразны по воплощенным в них тематическим мотивам и орнаментам: рог изобилия, морская тематика, растительные элементы, обнаженная фигура и мифологические существа, многое объясняется тенденцией обращения к античному искусству как основе формообразующих тенденций и смысловой нагрузки художественных изделий. «Сияющая красота юности уменьшается в своем совершенстве от чрезмерных и слишком изысканных украшений» — считается, что эта фраза принадлежит Леонардо да Винчи, и неспроста, а в качестве некой нотации по поводу чрезмерности изобилия декоративных свойств украшений его времени. Выверенность пропорций, понятие античной гармонии, соразмерности элементов — эти критерии часто невозможно отнести к украшениям.

Среди материалов будет популярно золото или позолоченное серебро, оправы из камней, в которых металл выступает лишь основой без значительной декоративной нагрузки, крайне популярным станет коралл, и на основе камней функционально будут процветать зооморфные аграфы, часто тяготеющие за счет материала и причудливости к барочным тенденциям и той чрезмерности, которую не поощрял Леонардо.

Эмаль продолжает свое технологическое и эстетическое развитие, кроме перегородчатой и выемчатой появляется и рас-

писная эмаль с многоэтапным процессом создания: «Металлическую пластину покрывают сначала слоем черной эмали, частично служащей фоном. Чтобы избежать слишком больших участков черного цвета, поверх этого слоя шпателем наносится несколько слоев непрозрачной белой эмали. Затем кисть добавляет белый слой на светлых местах, например на теле фигур. Художник пуансоном рисует контуры и наносит краски в виде порошка, которые во время обжига превращаются в стекловидную массу» [7, с. 330–331]. Подобный декор станет популярным для всех видов украшений, а также в целом ювелирного искусства других форм.

Подвески — главное изделие эпохи — предстает в бесчисленном многообразии вариаций декора, который влечет использование все большего количества материалов в одном произведении, но, по сути, материалы остаются прежние, уже известные золотые основы и большое количество камней, с добавлением жемчуга. Большую часть данных произведений ювелирного искусства мы можем наблюдать в наследии светской живописи — портретах как Итальянского, так и Северного Возрождения, а также в собрании крупных музеев. Один из таких предметов находится в Государственном Эрмитаже: «подвеска в виде стреляющего амура выполнена из золота, покрытого эмалью, украшена рубинами, алмазами и свободно подвешенными сверленными жемчужинами. Подобные изделия использовались в качестве свадебных и являлись украшением парадного костюма. Позднее они хранились в кунсткамерах в специальных шкафах или ларцах» [6, с. 32]. Для повседневных изделий часто использовались менее дорогие материалы, но эстетически они тяготели в выделенной яркости и укрупненности форм.

Надо добавить, что в данную эпоху интерес к ювелирному искусству в рамках более глобального интереса к вопросам задач декоративно-прикладного искусства и тенденций их различий с ремесленными направлениями приобретает весомость. Но своей художественной традиции еще не сформирует окончательно, словно раздираемый предыдущей эпохой и ее форменными пристрастиями, эстетикой античности и желанием объединить наработки технические с составляющей эстетической в поиске

уникального и идеального соединения формы, ее смысла и колористического решения, чем тоже озадачивались ювелиры. Более сформированные представления о том, как должно быть, пусть и без серьезной задумки, а полагаясь на сам материал, предстанут в следующей эпохе.

Новое время

Данный период представлен тремя стилями: барокко, рококо и классицизм. Именно в таком порядке и рассмотрим тенденции материалов ювелирных украшений.

Барокко в искусстве неразрывно связано с представлениями о пышности королевского двора во Франции и тенденциями экономического мышления этого государства. Расцветали многие направления в искусстве, но ювелирное имело шокирующую историю: средств на содержание двора катастрофически не хватало, и Людовик XIV приказал отправить на переплавку огромное количество золотых изделий: не только посудные формы, но и украшения, а также серебряные предметы, которые пошли на монеты. Считается, что в этот год было уничтожено произведений столько, сколько за несколько столетий не убрали с лица земли войны и стихии. Но некоторые предметы уцелели, и их общая тенденция — пышность, характерная вычурность барочных тенденций, перегруженность деталями, в данном случае драгоценными камнями, сложными по форме оправками, а также эмалью. Но тенденции большинства стран — утрата большей части произведений барочных форм за счет массы драгоценных металлов в них.

Знаменитой формой этого периода являются массивные серьги с подвесками: в них используется много золота, с вычурными и объемными формами, а также крупных размеров камни. На основе системы подвесок будут характерны и причудливых форм и сочетаний камней броши, дополненные каплевидными подвесками по центру изделий.

Отличительной особенностью этого стиля является использование жемчужин, но не только в их привычном воплощении гроздей или нитей, трансляции идеальности формы и цвета. Барокко предпочитает жемчужины крупных размеров и непре-

вильной формы, деформированной на первый взгляд. Такие метаморфозы природы приводят в восторг, они начинают мыслиться как уникальное явление, как бриллиант, стоящий драгоценной оправы из металлов и камней. Формы жемчужин развиваются в образном мышлении ювелиров, они создают из них смысловой центр, напоминающий различные фигуры и предметы, некоторые изделия имеют соединенные жемчужины, другие поражают причудливостью и одновременно изящностью единственной детали. Одно из таких произведений — подвеска из собрания Государственного Эрмитажа «... в виде лебедя образует большая жемчужина неправильной формы, так называемая барочная, весом более 20 г. Ювелир представил жемчужину с лучшей стороны, ее природная неровность перекликается с естественным образом птицы. Полихромная эмаль то изображает оперение, выполненное в виде мелких золотых насечек на шее, то представляет водный простор в основании. Декор из золота, алмазов, и рубинов еще более усиливает общую художественную выразительность» [5, с. 169]. Также жемчуг продолжает быть популярным в виде многоярусных нитей, демонстрирующих обилие драгоценного материала, они часто дополняются фрагментами из массивных камней на металлической подложке.

Эпоха рококо базируется на принципах представления жизни как вечной молодости и красоте, их сохранение, вершины демонстрации чувственных проявлений, прекрасных манер, наслаждения искусствами. Это время ассоциируется с женщиной во всех проявлениях жизни: манеры, тенденции в одежде и быте, поддержка искусства женщинами, безмерное количество интриг и любовных историй. Но была среди них главная персона, задававшая тон всему двору: «Как бы то ни было, взаимовыгодное сотрудничество деятельной маркизы с художниками, длившееся без малого два десятилетия, служит наилучшим примером самого тесного сближения стиля и моды. Бывшую у всех на устах, имя Помпадур становилось знаком множества изящных вещей, будь то мягкое кресло с цветочной обивкой, цветами же вышитая атласная ткань, платье, прическа, украшение или даже цвет особо нежного свойства — “розовый-помпадур”...» [3, с. 141].

Рокайльные мотивы станут основой всего декоративного искусства. Нежность, изящность и хрупкость визуальных впечатлений от предметов нацелит и своеобразная «звезда» эпохи среди прочих направлений — фарфор. Галантные сцены и цветочные мотивы заполнили произведения искусства всех форм и, соответственно, сказались на использовании материалов и влекли за собой изменения эстетические. Схожесть черт рококо с барокко прослеживается однозначно, но проявляет изящность и большую изогнутость линий, хотя и такую же насыщенную композицию, но за счет утонченности производящую впечатление большей тонкости изделий. Среди форм были популярны кольца, броши, ожерелья и подвески — по сути, все из прошлых эпох. Особым предметом этого времени становятся всевозможные украшения для волос, потому что прически этого времени — отдельный вид искусства. Сооружение целых каскадов, замысловатых изгибов локонов дополнялось в том числе видимыми элементами закрепления конструкции, которые являются ювелирными украшениями, а также теми, которые существовали исключительно для демонстрации изделия, без его функциональной нагрузки. Подобное украшение можно рассмотреть на знаменитом портрете «Мадам де Помпадур» Франсуа Буше, написанном в 1756 г. Там на голове маркизы переливается полихромный цветочный веночек с большим количеством соцветий.

С точки зрения материалов главными в эпоху становятся бриллианты: они так соответствовали уточненной эстетике и одновременно роскоши, которые были в представлениях того времени основными критериями. Бриллианты не новый материал, но данная эпоха подарила ему славу, которая будет продолжаться и в следующую эпоху. С бриллиантами почти перестали использовать золото, вместо него серебро идеально подходило заявленной утонченности по цветовым характеристикам, созвучно поддерживая эстетику, не перенимая на себя внимания блеском и яркостью, как это было с золотыми основами украшений. Линии остаются предельно нежными и изящными. Но также данная эпоха характерна использованием стилистики и прошлого периода и даже возвращением к тенденциям Возрождения.

Классицизм ознаменован не просто возвращением к античным идеалам, но стандартизации всех направлений искусства, придания системы, базирующейся на представлениях гармонии, выверенности формы и соответствующего содержания. Правда, в рамках ювелирных украшений не всегда можно применить данную терминологию. Украшение — всегда возможность продемонстрировать недостаток, поэтому некоторая чрезмерность определенных категориальных понятий остается. Но от античных времен новый жизненный виток получают камеи, их снова употребляют как изысканную и часто главенствующую деталь для других украшений. Одним из ярких проявлений этого времени становится шаль: изящная, легкая, почти невесомая, с всевозможными декоративными узорами. Закалывали подобные шали брошами, часто украшенными камнями. Поэтому брошь приобретает одно из ведущих мест в классицизме. Конечно, вариативность их декора и материала не заключалась в глиптике, они были разнообразны всеми видами декора, известными к данному периоду. Продолжает быть популярным и жемчуг, особенно его использовали в серьгах, которые были представлены в виде подвесок, преимущественно с каплевидными завершениями, часто в виде жемчужины. Также жемчуг продолжают использовать в виде каскадов нитей в ожерельях, нити становятся все длиннее, обвивают шею и спускаются «галстуком» на открытое декольте или по лифу платья, фокусируются фронтально деталью наподобие броши. Роскошью материала и воплощения художественной задумки блещут и диадемы, которые обильно украшают популярными в стиле рококо бриллиантами, а также крупными камнями. Такой ее принцип: россыпи бриллиантов среди крупных камней, будут использоваться и кольца, которые, кстати, было принято в данную эпоху надевать почти на каждый палец, что, конечно же, не могло способствовать гармоничному воплощению в образе, но было модой. Уравновешивание этой ситуации произойдет в эту же пору, когда крайне популярными станут гарнитуры, женщины будут стремиться не нарушать их единый художественный смысл другими украшениями, но обе тен-

денции будут жить одновременно. Золото как основа остается важным драгоценным металлом, но, учитывая массовое применение бриллиантов и жемчуга, — все больше прибегают к использованию серебра, весь акцент в глиптике и камнях, металл — лишь способ удержания всего великолепия. Даже посеребренную медь станут применять в этот период с поистине редчайшими материалами. Если обобщить тенденции классицизма, то с точки зрения материала новшеств особых не встретим, только усиление масштабности присутствия уже известных материалов в одном изделии.

XIX век

Век XIX отличается многостилевыми тенденциями в искусстве, которые соединены с техническим прогрессом и социальными изменениями. Цель данной статьи крайне локальна, чтобы освещать сложность взаимодействия множества факторов в формировании тех или иных решений в искусстве. Обращаясь к украшениям, стоит отметить, что стилевую принадлежность крайне трудно заметить во многих этапах, понять границы и в формах, и в материалах тоже затруднительно, они часто оказываются вне стилей.

Прежде всего, XIX в. обозначен возвращением к стилям прошлых эпох, формированием на этой базе «нео» стилей, тяготеющих часто к эклектичности, что в украшениях особенно заметно в разделе декоративного искусства, подчиненного форме и декору. В этих рамках — и возрождение традиционных материалов и техник, соответствующих возрождаемому стилю.

Формы XIX в. нас не удивят, они все уже известны, и нового почти до конца столетия, когда восторжествует модерн в декоративном искусстве, не будет. Серьги круглые или кольца с подвесками, кольца с овальными камнями, пояса, ожерелья, диадемы, броши, подвески, кулоны — и всевозможные вариации этих форм.

Ампир, начало столетия, характерен продолжением форм классицизма, но с огромным количеством золота. Украшения в виде драгоценных поясов для платьев и диадемы, также с массивными золотыми элементами, крайне популярны. Тенденция

к чрезмерному украшательству всех частей тела и использование всех известных форм для этого процветает в данный стилиевой период, связанный с именем Наполеона Бонапарта и с его поистине имперской роскошью, возрожденной от римских императоров. Кстати, характерные в других видах декоративного искусства египетские мотивы не будут столько популярны в украшениях, за исключением мотивов змей, но они были популярны и в других стилях.

После ампюра металл продолжит быть очень популярным, причем из него будут создаваться и массивные украшения, и более изящные, торжество самого материала, всевозможных техник его декорирования — также известных давно — станет вновь популярным, добавится имитация кружева, сочетание грубой фактуры и тяжести материала с изящностью и легкостью ажурного декора. Также продолжит быть популярен жемчуг — его нежность в сочетании с крупными и тяжеловесными формами. Некая борьба противоположных категорий во всем. Популярными становятся полудрагоценные камни, причем их используют как отдельно, так и вместе с драгоценными, они не уступают своей красотой и хорошо подходят для массивных украшений, рассчитанных на не самые богатые слои населения.

Отдельной историей этого периода станут траурные украшения, введенные в моду на основе красивой истории любви и преданности королевы Великобритании Виктории и саксонского принца Альберта. Черный цвет станет главенствующим именно в этот период, обработка материалов до черного цвета, изыскивания материалов природного черного цвета станут отдельным художественным этапом развития украшений, потому что черный цвет имеет особые свойства сам по себе, и декор других оттенков не всегда столь выразителен в нем, но в данном вопросе стоило озадачиться и степенью этого декора, учитывая социально-нравственные принципы столетия. В рамках этого направления становится крайне популярной миниатюрная живопись, которая является главным элементом кулонов и брошей, с портретами умерших родственников, а также с функциональными резервами для хранения пряжи волос.

На протяжении столетия крайне популярными остаются античные мотивы, в которых, однако, присутствует много стилизации в соединении с другими стилями. Но обращение к ним ведет, как и прежде, к использованию глиптики.

Важная особенность XIX в. — тираж ювелирных украшений, открытие первых ювелирных компаний и домов, внедрение принципов авторского изделия и авторской интерпретации стиля. Возникновение рынка искусства среди украшений ведет к жесткой конкуренции, производителям приходится выделяться среди других, и сделать они это могут созданием популярной впоследствии формы, использованием преимущественно какого-то материала или особого вида тематического дизайна. Например, Кастеллани¹ будет создавать украшения в стиле античности и возобновит филигрань, Картье² вводит платину в ювелирное искусство и сделает наручные часы украшением, Тиффани³ нормой сделает серебро и придаст ему драгоценность за счет воплощения дизайна. Главным во второй половине века становится имя, бренд, нет принципиальности в использовании материала и формы.

Народное искусство в этот период получит весомое распространение, которое в итоге найдет соприкосновение с миром изысканной моды высшего света и окажет влияние на дальнейшее развитие украшений. Это более дешевые изделия, преимущественно крестики-подвески, которые исполняются «...из серебра или золота и декорируются гравировкой или эмалью. Нередко из экономии их выделывают из меди» [7, с. 428]. Кресты постепенно становятся крайне популярными, появляется особый этикет их носки: «...крестик носят на ленточке или на цепочке. А выше креста на той же ленточке прикрепляется сердечко, чуть меньшее по размеру. Крест нормандской работы состоит из тонкой золотой пластинки с чеканкой, алмазной гравировкой и сердечком наверху. Бретонский крест, называемый

“жанет”, меньше нормандского; его носят на черной бархатной иногда вышитой ленте, на которой кроме креста подвешивается кулон в виде сердечка. Отличительным знаком протестантского креста является подвеска в виде голубки, а в некоторых местностях распространен мальтийский крест. В Нормандии голубка несет в клюве веточку, а над ней помещен ювелирный бант, обрамленный золотой филигранью с гранеными белыми камешками, так называемыми “алансонскими алмазами”» [7, с. 429]

Модерн станет временем новаторства в ювелирных украшениях — в формах, материалах, смыслах и художественном воплощении. Как и прежде, здесь важную роль будут играть имена, и прежде всего французские. Новаторские методы обработки стекла школы Нанси под руководством Эмиля Галле⁴ выведут стекло в особо популярный материал в этот период, будет применяться принцип многослойного стекла — «материал, давший направление целому стилю в истории декоративно-прикладного искусства» [10, с. 123]. Новыми возможностями художественного декора представится и керамика, в которой будут применены с новой эстетикой эмали и глазури, дерево также обретет определенную безграничную свободу в форме и декоре. Формы модерна будут тяготеть к растительной изящности и плавности, причудливости асимметрии и одновременной восхитительности и непредсказуемости. Эти характеристики можно применить ко всем видам декоративного искусства, и украшениям в том числе.

Главное имя модерна в области украшений, которое полностью соответствует ракурсу данной статьи, — Рене Лалик⁵. Многие французы занимались в числе прочего ювелирным искусством, но он создал целую эпоху материалов и форм, ставшую нарицательным в рамках его имени. Он базировался на самой природе, ее явлениях и ее влиянии на восприятие человеком. Второй мотив его творчества — женщина, воспевание ее красоты в соединении с природ-

¹ Фортунато Пио Кастеллани, 1794–1865 гг., итальянский ювелир.

² Луи-Франсуа Картье, 1819–1942 гг., французский ювелир, основатель ювелирного дома «Cartier».

³ Чарльз Льюис Тиффани, 1812–1902 гг., основатель американской ювелирной компании «Tiffany & Co».

⁴ Эмль Галле, 1846–1904 гг., французский художник стиля ар-нуво, основатель школы Нанси, реформатор художественного стекла и стилистических тенденций декоративного искусства.

⁵ Рене Лалик, 1860–1945 гг., французский ювелир, ярчайший представитель декоративного искусства ар-нуво.

ными формами — особая художественная элегантность и необычность. Материалы Лалик превратил во вспомогательный атрибут выражения главных особенностей природы и женщины. Палитра его материалов невероятно широка, приемы их обработки поражают то своей простотой, то виртуозностью и сложностью. Начинал он с бриллиантов, а потом перешел к таким материалам, которые идеально, на его взгляд, передавали фактуру и текстуру соответствующими природным явлениям. Стекло было на протяжении всего его творчества, многослойное, особо любимое для создания образов женщины, цветное стекло приобретало потрясающие оттенки в его руках. Также одним из главных для него материалов была слоновая кость. Восхищался он и рогом: «он создал многочисленные гребни, шпильки, диадемы — тематическая принадлежность этих предметов опять же косвенно относит нас к главному мотиву всего творчества Лалика, к женщине: ведь именно она использовала эти драгоценные безделушки для завершения своего образа» [9, с. 6]. Эмаль — еще один материал, который Лалик использовал повсеместно почти во всех изделиях. С точки зрения форм Лалик использовал все известные формы: броши, подвески, кольца, диадемы, заколки.

Также значительно творчество русских ювелиров, которые возвели ювелирное искусство в квинтэссенцию возможностей технических и декоративных, обозначили разрушение границ материала и ценности его художественного воплощения, прежде всего Карл Фаберже. Но в большей степени это скажется в применении ювелирных техник в создании произведений декоративного искусства, в меньшей степени в украшениях: они будут тяготеть или к французским тенденциям ар-нуво, или продолжать классические традиции, с использованием большого количества драгоценных материалов и постепенным внедрением менее дорогостоящих.

XX век

Следующее столетие, реформаторское, революционное во многом, станет заметно своими изменениями и в украшениях, которые будут то образующими тенденции стилистики образа,

то полностью подчинены ему. Но господство моды все же чаще будет ставить украшение в прямую функциональную и стилистическую зависимость. Формы будут применены те же, но с удобством нового времени, техническими нововведениями материалов, стремительного темпа жизни. Главным в материале этого периода станет пластик, стремительный рост бижутерии как класса украшений, а дизайн — как высшая точка применения эстетических воззрений. Все известные до этого времени материалы станут популярными то в одно, то в другое десятилетие. Среди них можно заметить важность полудрагоценных камней, стекла, текстиля, дерева, керамики, конечно же, металла — драгоценного и сплавов. Энди Уорхолу⁶ приписывают такие слова: «Украшения не делают человека более красивым, однако заставляют его чувствовать себя более красивым». Самоощущение, самоопределение и самовыражение станут важными критериями проявления человека в обществе, и украшения будут играть в этом не последнюю роль, возвращаясь к своим истокам, проходя через свои основные функции: украшать и определять принадлежность человека к определенной группе, социальному слою, культуре и пр.

Данное исследование — обзор преимущественных тенденций в использовании материалов — демонстрирует определенное фокусирование ювелирных украшений на драгоценных металлах и камнях, которые варьируются в зависимости от эпохи, форм, предназначения, социального акцента. Золото почти во все времена продолжает оставаться «металлом богов» и занимает вершину предпочтений ювелиров — не столько за счет своей драгоценности, сколько благодаря художественным возможностям. Серебро имеет свои периоды популярности, более всего они придутся на XVIII и XIX столетия. Бронза, медь и сплавы появляются в украшениях, но достаточно скромно и без выдающихся в общем художественном развитии достижений. Платина, внедренная в XIX в.,

⁶ Энди Уорхол, 1928–1987 гг., американский художник и дизайнер, значимая величина в поп-арте.

продолжает быть одним из преимущественных металлов и сегодня. Драгоценные камни, которые использовали в создании украшений, можно перечислить из любой энциклопедии, так как практически все они встречаются в изделиях, находят место в сфере художественного мировоззрения ювелиров всех эпох. Особым искусством стала глиптика, что подарило камню как материалу новый формат жизни в украшениях. Стекло, эмаль, рог, кость, кожа, дерево, керамика — все эти материалы нашли свое отражение как в форме, так и в художественной выразительности текстуры и колористики в украшениях⁷.

Список литературы

1. *Акимова Л.И.* Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 400 с.
2. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]; Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. — Москва : Искусство, 1956–1966. Т. 1: Первобытное искусство. — 920 с.
3. *Даниэль С.М.* Рококо: от Ватто до Фрагонара. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 336 с.
4. *Кондаков Н.П.* История и памятники византийской эмали / соч. Н. Кондакова, проф. С.-Петербур. ун-та и ст. хранителя Эрмитажа; [предисл.: А. Звенигородский]. — Санкт-Петербург : А. Звенигородский, 1892. — 395 с.
5. *Костюк О.Г.* Галерея драгоценностей: Коллекция европейского ювелирного искусства. — М. : Кучково поле, 2017. — 416 с.
6. *Костюк О.Г.* Шедевры европейского ювелирного искусства XVI–XIX веков из собрания Эрмитажа. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. — 264 с.
7. *Моран А.* История декоративно-прикладного искусства / пер. с фр. — М. : Искусство, 1982. — 577 с.

8. *Неверов О.Я.* Геммы античного мира. — М. : Наука, 1982. — 144 с.

9. *Политова М.А.* Рене Лалик: природа и женщина — закон его искусства // Деко. — 2010. — № 4(43). — С. 4–7.

10. *Политова М.А.* Эмиль Галле — реформатор художественного стекла // Теория и история искусства. — 2020. — Вып. 1/2. — С. 119–126.

11. *Пунин А.* Искусство Древнего Египта: Среднее царство. Новое царство. — СПб. : Азбука, 2010. — 656 с.

12. *Ротенберг Е.И.* Искусство романской эпохи. Система художественных видов. — М. : Индрик, 2007. — 256 с.

References

1. *Akimova L.I.* Iskusstvo Drevnej Grecii: Geometrika, arxaika [The Art of Ancient Greece: Geometrics, Archaic]. St. Petersburg, ABC Classics, 2007. 400 p.
2. Vseobshhaya istoriya iskusstv [Universal History of Arts] in 6 volumes, ed. B.V. Weimarn [et al.] ; Akad. arts of the USSR. In-t theory and history will portray. arts. Moscow, Iskusstvo, 1956-1966. Vol. 1: Primitive Art. 920 p.
3. *Danie`l` S.M.* Rokoko: Ot Vatto do Fragonara [Rococo: from Watteau to Fragonard]. St. Petersburg, ABC Classics, 2007. 336 p.
4. *Kondakov N.P.* Istoriya i pamyatniki vizantijskoj e`mali [History and monuments of Byzantine enamel]. St. Petersburg, A. Zvenigorodsky, 1892. 395 p.
5. *Kostyuk O.G.* Galereya dragocennostej: Kollekcija evropejskogo yuvelirnogo iskusstva [Jewelry Gallery: Collection of European jewelry art]. Moscow, Kuchkovo field, 2017. 416 p.
6. *Kostyuk O.G.* Shedevry` evropejskogo yuvelirnogo iskusstva XVI–XIX vekov iz sobraniya E`rmitazha [Masterpieces of European jewelry art of the XVI–XIX centuries from the Hermitage collection]. St. Petersburg, Publishing House of the State. Hermitage Museum, 2010. 264 p.
7. *Moran A.* Istoriya dekorativno-prikladnogo iskusstva [The history of decorative and applied art] trans. from fr. Moscow, Art, 1982. 577 p.

⁷ Учитывая обзорный характер работы и историческое проявление материалов, в данной статье мало уделено внимания техникам работы с рассматриваемыми материалами, что предполагает быть одним из продолжений исследования данной темы.

8. *Neverov O.Ya.* Gemmy` antichnogo mira [Gems of the ancient world]. Moscow, Nauka, 1982. 144 p.

9. *Politova M.A.* Rene Lalik: priroda i zhenshina – zakon ego iskusstva [Rene Lalique: nature and woman — the law of his art]. *Deco*, 2010, № 4(43), pp. 4–7.

10. *Politova M.A.* E`mil` Galle – reformator xudozhestvennogo stekla [Emil Galle — art glass reformer]. *Theory and history of art*, 2020, Issue 1/2, pp. 119–126.

11. *Punin A.* Iskusstvo Drevnego Egipta: Srednee царство. Novoe царство [The Art of Ancient Egypt: The Middle Kingdom. The new kingdom]. St. Petersburg, Azbuka, 2010. 656 p.

12. *Rotenberg E.I.* Iskusstvo romanskoj e`poxi. Sistema xudozhestvenny`x vidov [The art of the Romanesque era. The system of artistic types]. Moscow, Indrik, 2007. 256 p.

УДК 7.02

ББК 85

ФАКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КОСТЮМА ОБСКИХ УГРОВ. МЕТОДЫ НАУЧНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ И РЕПЛИКАЦИИ

О.Д. БУБНОВЕНЕ

Центр народных художественных промыслов и ремесел
Ханты-Мансийский автономный округ, Ханты-Мансийск, ул. Рознина, 119
bubnovene@mail.ru

В статье рассматриваются научные основания для изучения художественно-образного своеобразия ансамбля костюма Югры, особенностей эстетического понимания мира жителей региона, отражение в вещах художественных, представлений в объектах и их композиционной структуры.

Сохранение особого отношения к костюму и украшениям у хантов и манси обусловлено вложенными в них на протяжении многих столетий разными смыслами, которые рождались в процессе осмысления человеком самого себя и окружающего мира, и определения своего места в этом мире. В оценке потенциала костюма как объекта искусства имеют значение научные, культурные, технологические аспекты. Общая закономерность костюма обских угров хорошо прослеживается с эпохи бронзы. Это был всемирно-исторический процесс повсеместного распространения земледелия, скотоводства и металлургии.

Древняя аутентичная основа материальных вещей ханты и манси является очень важным фактором для рассмотрения средствами искусства художественно-образного архетипа в культуре двух народов.

Ключевые слова: ансамбль костюма, обские угры, образ мира, предметный синтез, семантика, реконструкция, технология, культура и искусство, систематизация, обряд, композиция, орнамент.

FACTORS OF ARTISTIC IMAGE
COSTUME OF THE OB UGRIANS.
METHODS OF SCIENTIFIC
RECONSTRUCTIONS AND REPLICATIONS

O.D. BUBNOVENE

Center of Folk Arts and Crafts member of the Union of Designers,
Khanty-Mansi Autonomous Okrug, Khanty-Mansiysk, st. Roznina, 119

The article discusses the scientific grounds for studying the artistic and figurative originality of the Ugra costume ensemble, the features of the aesthetic understanding of the world of the inhabitants of the region, the reflection of artistic objects in things of the world, the uniqueness of their compositional structure.

The preservation of a special attitude to the costume and jewelry among the Khanty and Mansi is due to the figurative meanings invested in them over the millennia, which were born in the process of understanding by a person himself and the world around him, and determining his place in this world. In assessing the potential of a costume as an object of art, scientific, cultural, and technological aspects matter. The general regularity of the costume of the Ob Ugrians can be clearly traced from the Bronze Age. It was a world-historical process of widespread distribution of agriculture, animal husbandry and metallurgy.

The ancient authentic basis of the material things of the Khanty and Mansi is a very important factor for considering the art-figurative archetype in the culture of the two peoples by means of art.

Key words: *costume ensemble, Ob Ugrians, image of the world, object synthesis, semantics, reconstruction, technology, culture and art, systematization, rite, composition, ornament.*

Важнейшим художественно-образным феноменом всех традиционных культур является костюмный ансамбль в его мировоззренческом, семантическом, технологическом, композиционном, художественном аспектах. Уникальность темы костюма обских угров связана с сохранением глубочайшей архаики и аутентичности художественной традиции. Общая структура декоративных элементов и сам орнаментальный строй прослеживаются уже в археологических источниках, в частности, в декоре андроновской керамики. Художественная сторона традиции из-за отсутствия искусствоведческой оценки практически не рассмотрена. До настоящего времени не исследованы специфика и

содержание уникальных форм образной системы, раскрашенной «родовыми палитрами» ханты и манси внутри традиции, привязанной к родовым территориям и языковым диалектам.

Культура и искусство народов ханты и манси на основе исследований археологии связываются с историей уральцев западносибирского неолита. В настоящее время полагают, что в VI–IV тыс. до н.э. уральцы жили в Западной Сибири, а далее, по данным прауральского языка, произошло разделение на несколько обособленных групп. Вначале произошло отделение предков самодийцев от финно-угров. Далее наступает финно-угорская эпоха, с которой сохраняют определенную связь предки современных финно-угорских народов. В начале II тыс. до н.э. завершилось формирование угорского языкового компонента — предка венгерского, хантыйского и в значительной мере мансийского.

При всех сложностях оценки праистории хантов и манси в отношении общих тенденций, в науке утвердилась идея двухкомпонентности их этнической структуры. При этом отмечают соединение традиций местных сибирских племен и пришедших с юга угров. К настоящему времени известны территории проживания хантов и манси, помимо Ханты-Мансийского в Ямало-Ненецком автономном округе, а также в Тюменской области. Небольшие группы есть в Свердловской и Томской областях и Пермском крае.

Искусство югры на севере уральской зоны Западной Сибири сформировалось на основе угорской части населения, некогда вогулов и остяков, а с XIV в., по данным русских летописей, ханты и манси, во многом сохраняющих и сейчас традиционный уклад жизни. Сходный тип искусства имеют кочующие оленеводы коми-зыряне, связанные с уграми некоторыми общими чертами производства и проживания. Устройство торгового тракта на Мангазею в XVI в. внесло новые черты с приходом сюда русских (старожильческое население), но в силу специфики уклада жизни основные черты традиционного быта местных народов в основном не изменились. Контактная среда с ненцами на северо-восто-

ке региона дополняет общую картину этнохудожественного пространства. Существенные сдвиги произошли в XX в., в связи с разработкой природных ресурсов региона и проникновением новых вещей, и это неизбежно влияет на проблему художественного наследия Югры. Многие техники и технологии ремесел, такие как керамика, художественный металл, крапивное ткачество, древняя вышивка и другие, оказались либо забытыми вовсе, либо существенно обедненными в понимании эстетической ценности, места их в культуре и бытовании, и нуждаются в теоретической и практической реконструкции.

Территориальные границы ядра художественной культуры угров очерчены в основном Ханты-Мансийским автономным округом — Югрой. Временные границы обусловлены сохранившимися до нашего времени художественными материалами и историографическими данными и в основном источниками XIX — начала XX вв. как основного периода аутентичной достоверности и этнографических свидетельств Югры и в ряде случаев сохранившихся артефактами XVIII в. Сохранение до настоящего времени консервативного слоя материалов связано с укладом жизни в этот период. И хотя многие материалы XX — начала XXI вв. имеют «новодельный» оттенок вещей, не несущих полноты аутентичного национального образа, тем не менее это живая культура, дающая возможность изучать прикладное искусство в традиционной предметно-пространственной среде. В то же время аспект систематизации технологий и самих изделий заставляет обращаться к материалам археологии, на основе которых есть перспектива технологической и образной реконструкции. Это помогает поставить вопрос воссоздания художественно-образного содержания в закономерностях синтеза ансамбля костюма как образной системы.

Теоретические аспекты изучения прикладного искусства важно осознавать в междисциплинарности гуманитарных направлений. Эта тематика представлена, в частности, существующими исследованиями общеметодического и собственно искусствоведческого направлений:

— во-первых, в науке рассмотрены вопросы природы именно художественных традиций народного искусства, и методологически в работах авторов сформированы основные категории искусства;

— во-вторых, историками и искусствоведами рассмотрена природа орнамента и семантики в ее общих тенденциях. Орнамент оценивается в основном как семантический источник. При этом в разных случаях можно отметить определенную условность терминов, когда носителями информации не осознаются их архетипические источники;

— в-третьих, сложились определенные позиции по общим вопросам философии, семиотики, этнографии в отношении традиционной культуры. При этом объективные основания семиотики народного искусства как типологического явления связаны с рассмотрением категории референта знака, и это составляет современные подходы к декору в народном искусстве;

— в-четвертых, по историографии финно-угроведения существуют различные позиции, и данная сфера — одна из наиболее сложных, и ее перспектива возможна как область междисциплинарного взаимодействия;

— в-пятых, рассмотрены вопросы этносоциологии, этнопсихологии, и это важная область предмета, который может способствовать новым направлениям изучения;

— в-шестых, в трудах ряда исследователей представлены имущественные вопросы в области права, отношений родителей и детей, положения женщины в семье, а также вопросы социальной организации;

— в-седьмых, сформированы представления о закономерностях формирования материальной культуры угорских народов и хозяйственных занятий;

— в-восьмых, проведена определенная систематизация представлений об уграх, о мире, проведена оценка обрядовой культуры и религиозных представлений.

Определенную систематизацию этнографических источников по обско-угорскому костюму провела А.А. Богордаева [1]. В ее интерпретации история изучения включает в себя два

периода. *Первый период* характеризуется накоплением материала в XVIII — первой половине XX вв. Этот период еще не имеет четкой системы и представлен в двух фазах. Начальная фаза отличается фрагментарностью оценок и описаний, неточностью названий элементов костюма, особенностей конструкции и включает исследования XVIII — первой половины XIX в. Следующая фаза — середина XIX, до середины XX в. — содержит большую группу этнографических источников по культуре хантов и манси и характеризуется в большинстве случаев уточнением научных подходов к предмету исследования, тематическим и территориальным охватом. Этому во многом способствовали экспедиции Петербургской Академии наук, а также созданного в 1845 г. Русского географического общества (РГО). *Второй период* длится с середины XX в. и по настоящее время, и он характеризуется стремлениями к систематизации источников и уточнения их научного значения на основе сопоставления материалов первого периода и собранных исследователями в экспедициях. Автор выделяет несколько направлений, в рамках которых велось изучение и описание костюма. Первое направление — это этнографические работы, посвященные собственно костюму обских угров и народов Сибири в целом, а также материальной культуре хантов и манси, в числе элементов которой изучался и костюм. Второе направление — это уточнение задач первого направления в связи с религиозными представлениями, материалы которых позволили выявить обрядовые и жертвенные комплексы костюма обских угров. Третье направление, существенно меньшее по объему, — это исследования межэтнических параллелей, выявляемых угорских элементов в костюме разных финно-угорских народов. И четвертое направление представлено этнографической оценкой исследованиями по орнаменту обских угров. Но этот аспект характеризует орнамент как некоторый семантический носитель, без оценки его художественных закономерностей.

Отмеченные направления можно понимать как тенденции, в которых заметны именно этнографические интересы. Понятия *искусство, орнамент, декор, цвет* в смежных с искусство-

ведением дисциплинах используются как термины общего назначения вне раскрытия их художественно-образной ценности. Вопросы художественного восприятия, художественного образа, художественных закономерностей, средств художественного синтеза, чувственно-эстетического, художественного опыта переживания и творчества малозначимы в оценке и восприятии искусства костюма, в связи с чем вопрос художественных особенностей народного искусства Югры остается открытым.

Эстетическая функция и общие представления о красоте костюма хантов и манси традиционно рассматриваются средствами истории, этнографии и археологии. Но удивительную целостность ансамбля костюма обских угров важно охарактеризовать как художественное достояние, которое содержит в себе уникальность мифопоэтического восприятия мира, связывающего сложную систему взаимоотношений человека и Вселенной, также занимающего центральное место в традиционной предметно-пространственной среде и отраженного в принципах украшения и орнаменте, воплощающих в образном виде широкий спектр эстетических ощущений в связи человека и общества, человека и природы с окружающим миром, священное отношение к преданию.

Таким образом, выработанная многими поколениями художественная система, которая воспринимается как естественная структура в отношении прагматики костюма, гениальная по содержанию и эстетически выразительная по форме, остается сегодня малоизученной.

Ханты и манси — два народа, тесно связанные между собой, называются новоугорскими народами «(их еще называют обскими или сибирскими уграми) они очень близки друг другу» [19, с. 261]. При этом в науке отмечены исторические отличия, которые, по данным языка, у манси проявились в большей приближенности к венграм, а ханты имеют предков, которые в большей мере контактировали со средой уральских племен западно-сибирской тайги. В общем виде традиционное мировоззрение сохранилось, и сохранилось практически до нашего времени. Во многом это следствие традиционного уклада жизни, когда

общинные образования жили небольшими группами отдельно и на расстоянии. П.С. Паллас, еще в XVIII в. исследовавший угорские народы, писал, что семьи расселены насколько можно одна от другой, чтобы «не жить деревнями, ибо в таком случае не было бы для их прокормления довольно пищи. Живут они обыкновенно по лесам семьями или родней вместе, и каждая семья присваивает своему владению столько земли, сколько окрестные соседи за ловлею объезжать им позволяют» [12, с. 326].

Мифопоэтика как духовный источник обусловлена религиозно-мифологическими представлениями, и картина мира представляет собой три яруса: верхний — небесный; средний — земной; нижний — подземный. Угорский Олимп занимает демиург Нуми-Торум, по воле которого была создана Земля, и само творение восходит к общеуральским мифам (Зауралья, Западной Сибири и Приуралья), когда гагара или утка достает со дна океана комок ила, глины, земли, из которой Нуми-Торум создает Землю. Миф относят к VI–IV вв. до н.э. [9, 10]. Нуми-Торум населяет Землю. Вначале родились братья (две генерации, первая уничтожена потоком за неподобающее поведение, из второй сформированы духи-покровители), потом великаны — *менквы* и, наконец, сами люди, после чего Нуми-Торум удалился от дел, передав управление людьми одному из своих семи сыновей. Верхний мир состоит из нескольких уровней, и там обитают Сяхыл-Торум (громовец), Этпос-ойка (месяц), Хотал-эква (солнце), а также отец Нуми-Торума и его дед Кошар-Торум. Последние персонажи достаточно нечетки, и их роль не до конца понятна.

Средний мир — это земля, и здесь обитают Калтась-эква, жена Нуми-Торума, нарушившая узы брака и низвергнутая за связь с Куль-отыром, владыкой Нижнего мира, и богиня огня Най-эква. А за жизнь людей отвечает Мир-сусне-хум — младший сын Нуми-Торума. На земле же находится бог-кузнец — Сехрынг-ойка и духи — покровители территориальных общин и отдельных семей, а также духи леса — *менквы* и *мис-хумы* (*мис-не*).

Нижний мир принадлежит Куль-отыру, которому подчинены кули — духи болезней.

Трехуровневое строение мироздания отражено в структуре пространства обитания, а также жилого пространства — зонирование и размещение культовых вещей и, конечно, в декоре изделий, в том числе и в ансамбле костюма, который непосредственно связан с телом человека и концентрирует сакральное содержание макрокосма как парадигмы для множества ощущений.

Следует сказать, что костюм тесно связан с комплексом праздничных обрядов и в той или иной степени символически воспроизводит гибель и возрождение мира, социума, человека. В праздники исчезают границы между мирами Вселенной, а также останавливается Время, жизнь сливается со смертью, а живые вступают в контакт (конфликт) с умершими. Это наиболее опасный момент в жизни людей и, хотя, по поверьям, все всегда завершается торжеством Космоса, тем не менее требовалась максимальная защита человека от хаоса. Эта защита включала различный набор обрядовых действий, но прежде всего ее стремились приблизить к себе, и не просто приблизить, а многократно усилить с помощью костюма, насыщая его орнаментами и богатыми украшениями, т. е. теми символическими знаками, которые заключают в себе положительные начала Вселенной. Поэтому характер праздничного костюма и украшений определяется прежде всего прагматическими устремлениями, но поскольку речь идет о благочестии в отношениях с духовным миром, то ни декор, ни структура костюма не могут быть произвольными и некрасивыми. И совокупный опыт средств визуальной коммуникации формировался на основе четких перцептивно означенных приемов, благодаря которым искусство, во-первых, выступает эстетико-функциональной стороной знака и семиозиса в целом, а во-вторых, внутренняя логика художественного строя формировалась в средствах композиционных закономерностей при активном использовании задач контраста, ритмического строя, сопоставления размерностей, динамических и статических эффектов, приемов контраста, что вырабатывало собственно представление о красивом костюме и становилось основой эстетики народной культуры в целом.

Можно отметить несколько факторов, благодаря которым костюм является не одеждой, а именно ансамблем красоты, это:

— магическое значение всего комплекса и отдельных частей;

— технологические аспекты в образной системе угорского костюма, в котором технологические решения (крой, швы, эргономика) общей задачи, размерность обусловлены функциональным удобством движения, красотой материала и его фактуры, фигур и структуры декоративного строя.

Одной из самых ранних функций костюма являлось *магическое значение всего комплекса и отдельных частей*. Потребность защитить себя от воздействия необъяснимых сил природы, от сверхъестественных сил появилась раньше, чем необходимость защитить себя от холода и ненастья: в ранние периоды жизни человек жил в теплом климате. Магическая функция представлялась народам в сакральных свойствах природных объектов, имеющих свою душу. Эта анимистическая сторона представлений не могла не сформировать идею носителей одушевленности мира, что породило тотемические представления, и в таком виде сохраняется практически до настоящего времени. Духовные сущности обрели материальность, их присутствие в жизни стало условием благополучия. Речь идет о том, что эти сущности выступают референтами знака: их выразителями выступают образы животного мира. Это сохраняется и до настоящего времени, но отражается в культуре уже в неперемных подробностях декора, орнамента, технологических и пространственно-иерархических принципах и правил формо- и декоробразования, что существенно повысило значение эстетических задач, а в силу сопоставимости с другими культурами стало пониматься как одна из форм самоидентификации через мировоззрение. В материалах этнографических исследований отмечается, что человек с помощью и материалов, и всего комплекса костюма стремился слиться с природой, стать своим среди животных и птиц, обрести поддержку добрых духов и защиту от злых. Он представлял, что, надев на себя шкуру животного, обретет качество этого животного [17, с. 20].

Сам же костюм сопоставлялся у людей со звериной шкурой. Космологические и космогонические идеи получают отражение и в крое костюма, в котором достаточно четко выражено стремление сохранить цельность исходного материала. Наиболее ярко это отражается в костюме северных народов, отражая самый архаичный тип костюма. При крое (пошиве) мужской *парки*, *гуся* или *кумыша* шкура оленя, например, практически остается нетронутой. Она разрезается по брюху животного, отделяются куски головы и ног животного, которые шли на изготовление капюшона и обуви. Сами части парки, передняя часть и спинка только слегка подкраиваются по плечам и пройме рукавов. Таким образом, шкуры со спины оленя образовывали спинку и полки. При этом замечено, что даже проймы рукавов по своему положению совпадали с предплечьем животного [11, с. 8]. «Одеваясь в животного» и так «перевоплощаясь», человек «приобретал» разные свойства: быстроту оленя, мог незаметно подойти к стаду животных.

Технологические аспекты в образной системе угорского костюма

Материал

Шкура оленя являлась и является исходным материалом для костюма у большинства коренного населения региона. Олень — это не только основное промысловое животное, он один из главных мифологических персонажей, характеризующих мировоззрение народов. Поэтому шкура животного наделялась высшей сакральной ценностью.

Археологические данные свидетельствуют, что обработка шкуры практически не изменилась в Западной Сибири с эпохи позднего палеолита. Очищение от меха и обезжиривание предшествует кройке. Шитье костюма, обуви, сумок велось с использованием проколов и костяных игл. Сшивали костюм сухожилиями животных и растительными волокнами. В древнейшие времена, скорее всего, костюм представлял собой глухой (нераспашной) тип кроя из кожаной (ровдужьей) или меховой рубашки типа ма-

лицы, надевавшейся через голову. Развитие объема шло от куска шкуры, ровдуги, ткани, в котором прорезывалось отверстие для головы. Емкая, функционально понятая цельная нераздельная форма отличалась монолитностью и монументальностью образа. Костюм глухого кроя мог превратиться в распашной при разрезе горловины, что отвечало увеличению специализированных действий и более сложной и развитой функции костюма. Дальнейшее его развитие шло по пути присоединения рукавов и боковых полотнищ [16, с. 233]. Так формировался туникообразный крой, просуществовавший в регионе до начала XX в.

При крое зимнего глухого типа костюма — детского *кумыша* — современные восточные ханты из шкуры оленя спинку выкраивают вместе с капюшоном, на который уходит большая часть шкуры с головы оленя. На капюшоне оставляют ушки животного. Отверстия от рогов зашивают, а от глаз — украшают бисером. Встречаются парки, гуси полочки и спинка, скроенные из вертикальных полос меха, образующих единый монолитный блок в общем крое костюма, монументально прочитанный.

В крое меховых изделий ярко проявляется характерная для архаического мировоззрения идея целостности Вселенной в ее совершенной форме. Костюм, в котором шкура оленя оставалась практически нетронутой, что служило гарантией нерушимости мира, воплощал неразрывную связь человека с нематериальным вечным бытием. Надевая такой костюм, человек как бы полностью совмещался с телом мифического животного, что выражало его постоянную сопричастность миру божеств и предков.

Усиление декоративного начала костюма

Повышение значимости кроя в его визуальной активности и акцентность декора костюма, его формы, орнаментации были связаны с усилением семантической функции, происходящей из дробления родов на его фрагменты. Даже сегодня происходят трансформации элементов декора. Так, в начале XXI в. мастерицы с р. Тромъеган стали шить мужские *кумыши* (*куньши*), гуси, на спинке и полочках которых вшиты полосы из треугольников с чередованием темных и светлых кусков оленьего меха, ранее шили без декора. На

вопрос, почему появились полосы декора, мастерицы отвечали, что «так красивее» или «видела на празднике» (К.Р. Ермакова).

Вместе с тем особенности того или иного кроя, декорирования костюма, обуви были и остаются одним из основных показателей принадлежности не только к этносу, но и к небольшой локальной группе. Это связано с тем, что они выполняют знаковую идею того, что можно именовать родовой (семейной) идентичностью и сохранением национального самосознания в модели отношений «мы — они». Осваивая пространство как среду обитания, человек привнесением в костюм орнамента сохранял архетипические нормы, полагая орнамент и жизненный порядок важнейшими мерами организации пространства и времени. Рапортные структуры, построенные на сочетании графических знаков-символов космологического содержания, в своем постоянном повторении воплощали цикличность времени, определяя тем самым основной принцип существования Вселенной. Но, как вторичная моделирующая система, орнамент проецировал все свойства мироздания на мир людей, выполняя функцию и знака, и его границы, в ритмическом повторении этапов жизни обозначал цикличность ее состояния, а ввиду перемещения — понятия линейного времени. Такое содержание орнамента определило необычайную устойчивость его в народном искусстве, где он помещается на костюм, жилище, утварь, оружие, становится украшением.

В культуре хантов особую роль играет *сах* (*сак*) — верхняя оболочка костюма. *Сах* — посредник между человеком и природой. Мифология мира вещей обуславливает знаковую роль костюма-медиума, что, по мысли и ощущению ее владельца, должно рассказывать о них миру духов, людей, природы. Эта «информация», скорее всего, закодирована в самих орнаментах, в их комбинациях, цветных бордюрах. *Сах* представляет своеобразную модель мироздания: белый воротник — символ Верхнего Мира, орнаментированный стан — стилизованная картина Среднего, черный подол — панда — принадлежит Миру Нижнему. Вертикальные черные полосы, проходящие спереди вдоль стыка от черного подола к белому воротнику, замыкают композицию *саха*. *Сах* среди этих основ занимает до-

стойное место как произведение искусства народа, обладающего и хранящего традиции высокой культуры (рисунки 1, 2). По костюму, богато декорированному меховой мозаикой, на севере определяют уровень мастерства женщины, так как без умения шить меховые изделия невозможно выжить в суровых климатических условиях. По мнению этнографа Н.И. Гаген-Торн: «так называемые украшения костюма возникали не из стремления к красоте... а создавались как знаки, помогающие определить положение человека и его принадлежность родовой группе. По этим знакам можно узнать сородича» [2, с. 3].



Рисунок 1 — Современная женская шуба из оленьего меха — сах.
Детская мальчишковая шуба из оленьего меха кумыш.
Мастер С. Сопочина, тромъеганские ханты,
вост. гр. д. Русскинская, Сургутский район, ХМАО — Югра.
Фото автора



Рисунок 2 — Мастерница К.Р. Ермакова на родовом угодьё.
Ханты, вост. гр., р. Тромъеган, Сургутский район,
ХМАО — Югра. Фото автора

Форма национального костюма обско-угорских народов прослеживается на протяжении нескольких тысячелетий. При том что она претерпевала изменения в соответствии с географическими и климатическими условиями, тем не менее основа материала и крой, а также и орнаментика оставались неизменными. В общем виде можно говорить, что существовал и существует определенный канон, в котором у изделий присутствует единый общепринятый крой, нарушать который не позволялось. Он передавался от поколения к поколению, и его функционально-эстетическая логика определялась потребностью в удобном естественном костюме, не сковывающем движений, и максимальной защите от сурового климата природы. В фольклоре хантов часто упоминается о том, что благополучно живущий человек — это тот, у кого есть «хорошая костюма»; счастливый человек — кто имеет про запас «вторую костюму», а не имеющий в жизни удачи — тот, у кого через истертую одежку ветер холодит тело.

В качестве примера можно привести данные по поясу. *Пояс*, как правило, — богато насыщен орнаментальными мотивами, играл и утилитарную, и художественно-семантическую роль. По традиции настоящий мужчина должен носить в ножнах на поясе 3, 7, 9 или 12 ножей. По числу и отделке ножей определяется его нрав и общественный статус. В героическую эпоху, воспеваемую в преданиях, пояс действительно был одним из главных защитных доспехов воина. С тех пор, вероятно, берет начало традиция богато украшать его металлическими пряжками, бляхами, пуговицами, костяными накладками. Кроме ножа, на поясе закреплены мешочек для точила, мешочек для кресала и медвежьих клыки, охраняющие хозяина «со спины». Существует поверье, что ночующий в лесу охотник может спать спокойно, положив под голову пояс с медвежьим клыком. В дом, где находится такой пояс, не посмеет проникнуть нечисть. Спину опоясанного человека не станут одолевать духи, вызывающие ломоту и боль в пояснице. То есть, по сути, художественный образ пояса синтезирован его магико-семиотической природой, но как законченный художественный объект подчиняется законам пропорциональности и размерностям входящих в него частей, усиливающих его эстетическую экспрессивность средствами контраста фактур, цвета, обработки поверхностей, отделки швов. Визуальное благородство соединяется с чудотворной силой орнаментов и знаков, цветовой символики костюма, и среди коренного населения, особенно пожилого, необычайно устойчиво сохраняется эта синтезитивная особенность костюма и его частей.

С развитием общества постепенно усложняется костюм и украшения, более того, они начинают отражать не только социальное, но и экономическое положение человека, состояние его семьи. Функция костюма и украшений приобретает все большее и большее значение. Символическое содержание костюма, и особенно украшений, не утратили своего значения и в современной технологической цивилизации.

Работа с мехом является одним из древних ремесел таежного человека. Очевидно, что самыми первыми узорами были ритмично повторяющиеся композиции из полос светлого и тем-

ного меха, затем стали появляться более сложные фигуры. Маленькие кусочки, чаще подпрямоугольной формы, сшивались в шахматном порядке и содержали в себе свойства «сухаришков». К простейшим узорам можно отнести полосы из треугольников и «головки». Возникнув на стыке утилитарной потребности, продиктованной необходимостью безотходной технологии, и чувстве прекрасного, мозаичные узоры постепенно оформились в самостоятельную систему с собственными закономерностями художественного строя.

Сложные и простые узоры меховой мозаики, искусно сшитые сухожильными нитями мастерицами, перекликаются с узорами древних керамических сосудов эпохи неолита, энеолита, бронзы Обь-Иртышского бассейна. В исследованиях орнаментов северных народов ученые С.В. Иванов, В.Н. Чернецов, О.М. Рындина указывают на архаичность меховой мозаики и предполагают, что работа с мехом была первичной, а также использование узоров меховой мозаики нашло отражение в декоре вышивки, ткачества, работы с бисером.

Культурная динамика северной части Среднего Приобья в период *финальной бронзы и начального железного века* содержит в себе весь набор необходимых компонентов для сложения обско-угорских мозаичных узорных бордюров: северный (атлымский), южный (андроновский) и местный, среднеобский.

Находки неолитической и средневековой керамики, как хорошо сохранившегося материала, создают возможность изучения культуры народа, степени его развития и особенностей быта, свидетельствуют о богатой истории ремесла. С точки зрения определенных *пространственно-временных координат* керамика не просто уникальна. Она, как археологический источник, содержит богатый материал по древнейшей истории края: сведения не только о гончарстве как социально-экономическом институте первобытности, но и о семейно-брачных отношениях, этнокультурных контактах, идеологических представлениях, уровне развития техники.

В Центре ремесел г. Ханты-Мансийска по результатам экспедиций и поездок по региону собрана коллекция, один из

самых больших разделов которой именуется «Экспериментальная археологическая керамика», задуманная как направление реконструкции, которое начато около двадцати лет назад. Под руководством автора статьи несколько мастеров, в частности Л.П. Пастернак, художник учреждения, народный мастер России, занимались реконструкцией древних сосудов Обь-Иттышского бассейна, изучали составы глин, приемы формообразования сосудов, способы декорирования, обжига и т. д. Репликация сосудов разных исторических эпох выполняется по материалам археологии, музейных коллекций, задумана как эксперимент по удостоверению источников текстильного орнамента и декора. Анализ декора на керамических сосудах археологических культур региона свидетельствует, что тождественность технологических фигур керамики фигурам орнаментального строя в костюме, обуви, утвари, а также на изделиях из кожи и меха повторяется в фактурах древнего текстиля — вязаного, плетеного, ткацкого. Восстановление сосудов археологических культур позволило не только реплицировать их формы (коллекция содержит около трехсот керамических изделий), но также и технологии древних мастеров и проследить развитие орнаментального декора в условиях переноса узоров на текстиль, берестяные и резные изделия.

На круглодонных, яйцевидной формы сосудах энеолитического периода Западной Сибири нанесен декор шагающей гребенкой. Предположительно древний мастер для украшения посуды имитировал технологию сшивного меха из пластин и кусочков разного цвета («сухариков»). О.М. Рындина признает эту древнюю традицию наборного меха в качестве основы развития бордюрного орнамента [13, с. 322]. Аналогичное шитье с чередованием полос темного и светлого, простых форм орнамента (треугольников, квадратиков) оленьего меха применяется при изготовлении зимней обуви у хантов, манси и по сей день.

Так, например, композиция декора круглодонного ритуального сосуда [6] бронзового периода (пос. Атымья VII) выполнена горизонтальными оттисками и повторяет технологию сшивания клиньев кожи. При изготовлении летней ровдужной обуви ханты и манси шивают светлую ровдугу с окрашенной, а ниж-

необские ханты — окрашенную ровдугу с рыбьей кожей, при этом получая выразительный эффект контраста фактур и цветов.

Исследователи, изучая вопросы возникновения орнамента на вышитом костюме южных хантов, восточных манси, находят сходство с узорами *андроновских сосудов периода бронзы*. Посуду этого периода археологи называют праздничной, ковровой, узоры которой представляют собой меандровые, зигзагообразные мотивы. Исследователи определили значение зигзага в андроновской орнаментике как основополагающую для значительной части обско-угорских узоров (В.Н. Чернецов [18, с. 139–152], С.В. Иванов [5 и др.]). Истоки андроновского орнамента исследователи относят к аппликации из меха и кожи [3], Е.Е. Кузьмина [10], мозаике на мягких материалах: В.Н. Чернецов [18], плетеным и ковровым изделиям С.В. Зотова [4, с. 171–184]. В качестве веского довода в пользу последнего предположения приводится соответствие системы построения андроновских геометрических узоров принципам орнаментального конструирования на тканых, вышитых изделиях. Действительно, прямоугольное переплетение нитей основы и утка объясняет излом орнаментальной линии под углом в 90° и параллельное или перпендикулярное расположение отростков относительно сторон зигзага, а особенности древнейших техник вышивки и узорного ткачества технологически создают зеркальность узора и изнанки и возможность перехода фона и узора друг в друга. Все эти черты свойственны андроновской орнаментации. Следствием наложения андроновидных узоров на особенности построения тканых орнаментов является их преимущественное существование именно в указанной технике у многих народов Восточной Европы и Средней Азии [6, с. 6–7].

Меандроподобные орнаменты достаточно широко представлены в вышитом костюме южных хантов и восточных манси XVIII–XIX вв. в качестве декоративного окаймления сложных орнаментов, чаще всего плечевых розеток рубаш. Реплики керамических сосудов, выполненные по археологическим памятникам, найденным на территории современной Югры [6],

представляют собой коллекцию посуды со сложными узорами. По стилистике они похожи на вышитые узоры костюмов южных остяков (хантов) конца XVIII — начала XX вв., встречаются на современных берестяных изделиях (посуде, утвари) р. Вах, а также на расписной ровдужной обуви юганских хантов Сургутского района.

Узор, вышитый бисером, на костюме и нагрудных украшениях восточных хантов Сургутского района, берестяных коробках северных хантов [15, с. 19] тождественны узорам на шейке сосуда. Реконструкция сосуда [14, с. 20] выполнена не только с целью демонстрации формы лепного сосуда, но чтобы и передать необычный декор шейки посуды. Ритм углубленных и выпуклых борозд на шейке сосуда выполнен не налепом, а выборкой глины. Поверх образованных колец нанесены насечки с чередующимися наклонами. Такой рисунок характерен для вязаных изделий и рельефа сшитых пучков травы для емкостей округлой формы у северных народов.

Первые упоминания археологов о появлении в Западной Сибири игл для шитья, трубчатых игольников, крючков для вязания шапок, игл для вязания сетей датированы бронзовым веком (вторая половина III тыс. до н.э. — VIII в. до н. э.). В этот период были найдены костяные защитные жилеты, игольники трубчатые, пуговицы из кости, меховые безрукавки, защитные шапочки из толстой кожи с наушниками, кожаная обувь без каблуков. До настоящего времени мастера манси изготавливают мужские трубчатые игольники из кости оленя (А. Сайнахов, г. Сургут и др.).

Репликация плоскодонных сосудов периода бронзы и сосуда яйцевидной формы [16, с. 24] имитирует технологию плетения из нитей. Декор на сосудах выполнен штампом «гребенка». В этот период древние жители Западной Сибири плели сети для ловли рыбы, птиц. Рыболовство и в настоящее время является жизненно важным промыслом среди аборигенов. Пожилые манси также пользуются сетками для ловли рябчиков (д. Хулимсунт, Березовский район).

Общая закономерность костюма обских угров хорошо прослеживается с эпохи бронзы, когда в истории населения Сибири

происходит широкое внедрение производственной экономики [20]. Это был всемирно-исторический процесс повсеместного распространения земледелия, скотоводства и металлургии, развивались домашние ремесла. Древняя аутентичная основа материальных вещей ханты и манси является очень важным фактором для рассмотрения средствами искусства художественно-образного архетипа в культуре двух народов.

Список литературы

1. *Богордаева А.А.* Традиционный костюм обских угров: классификация, функции, развитие : дис. ... к.и.н. СПб., 2005.
2. *Гаген-Торн Н.И.* Женская одежда народов Поволжья: материалы к этногенезу. — Чебоксары, 1960. — 227 с.
3. *Грязнов М.П.* История древних племен Верхней Оби по раскопкам близ с. Большая речка. — М.; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1956, с. 226 (Серия. Материалы и исследования по археологии СССР). Т. 48.
4. *Зотова С.В.* Ковровые орнаменты андроновской керамики // Новое в советской археологии. — М. : Наука, 1965. — С. 171–184.
5. *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX вв.): Народы Севера и Дальнего Востока. — М.; Л. : АН СССР, 1963. — 464 с.
6. *Климова Г.Н.* Текстильный орнамент коми. — Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное издательство, 1995. — С. 6–7.
7. *Кошкаров С.Ф.* Памятники энеолита севера Западной Сибири. — Екатеринбург, 2009. — 272 с.
8. *Кузьмина Е.Е.* Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня. — Фрунзе, 1986. — 134 с.
9. *Напольских В.В.* Введение в историческую уралоистику. — Ижевск, 1997. — С. 268.
10. *Напольских В.В.* Предыстория народов уральской языковой семьи // История татар с древнейших времен. Т. 1: Народы степной Евразии в древности / ред. С.Г. Кляшторный. — Казань, 2002. С. 195–203.
11. *Павлинская Л.Р.* Украшение народов Сибири: сб. музея антропологии и этнографии ЛИ. — СПб., 2005. — С. 3–11.

12. Паллас П.С. Путешествие по разным местам Российского государства. — СПб., 1786. ч. II, кн. I. — С. 326.
13. Рындина О.М. Орнамент // Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1995. Т. 3. С. 321.
14. Стефанов В.И., Корочкова О.И. Андроновские древности Тюменского Притоболья. — Екатеринбург, 2000.
15. Территория открытий : каталог Ямало-Ненецкого окружного музейно-выставочного комплекса им. И.С. Шемановского. — М. 2002.
16. Федорова Е.Г. Рыболовы и охотники бассейна Оби: проблемы формирования культуры хантов и манси. — СПб., 2000. — 366 с.
17. Харузин Н.Н. Этнография. Лекции. Вып. 1. Материальная культура. — СПб., 1901. — С. 20.
18. Чернецов В.Н. Орнамент ленточного типа у обских угров // СЭ. — 1948. — № 1. — С. 139–152.
19. Kannisto A. Materialenzur Mithologieder Wogulen. — Helsinki, 1958. — P. 261.
20. Кошаев Н.В., Кошаев В.Б. Мифология, семантика и художественная форма пермской художественной бронзы как стилистического феномена // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3/4. — С. 83–109.

References

1. Bogordaeva A.A. Tradicionny`j kostyum obskix ugrov: klassifikaciya, funkci, razvitie [The traditional costume of the Ob Ugrians: classification, functions, development]: dis. ... Ph.D. St. Petersburg, 2005.
2. Gagen-Torn N.I. Zhenskaya odezhda narodov Povolzh`ya [Women's clothing of the peoples of the Volga region]: materials for ethnogenesis. Cheboksary, 1960. 227 p.
3. Gryaznov M.P. Istoriya drevnix plemen Verxnej Obi po raskopkam bliz s. Bol'shaya rechka [History of ancient tribes of the Upper Ob on excavations near the village of Bolshaya Rechka]. Moscow; Leningrad, 1956, p. 226, Vol. 48.

4. Zotova S.V. Kovrovye` ornamenty` andronovskoj keramiki [Carpet ornaments of Andronovo ceramics]. *New in Soviet archeology*, Moscow, 1965. pp. 171–184.
5. Ivanov S.V. Ornament narodov Sibiri kak istoricheskij istochnik (po materialam XIX— nachala XX v.): Narody` Severa i Dal'nego Vostoka [Ornament of the peoples of Siberia as a historical source (based on the materials of the XIX — early XX centuries): Peoples of the North and the Far East]. Moscow; Leningrad, 1963. 464 p.
6. Klimova G.N. Tekstil`ny`j ornament komi [Textile ornament of Komi]. Kudymkar, Komi-Permian Book Publishing House, 1995. pp. 6–7.
7. Koshkarov S.F. Pamyatniki e`neolita severa Zapadnoj Sibiri [Monuments of the Eneolithic of the North of Western Siberia]. Yekaterinburg, 2009. 272 p.
8. Kuz'mina E.E. Drevnejshie skotovody` ot Urala do Tyan`-Shanya [The oldest cattle breeders from the Urals to the Tien Shan]. Frunze, 1986. 134 p.
9. Napol'skix V.V. Vvedenie v istoricheskuyu uralistiku [Introduction to historical Uralistics]. Izhevsk, 1997. p. 268.
10. Napol'skix V.V. Predy`storiya narodov ural'skojazykovoj sem`i [Prehistory of the peoples of the Uralic language family]. *History of the Tatars since ancient times*. Vol. 1: Peoples of steppe Eurasia in antiquity. Kazan, 2002. pp. 195–203.
11. Pavlinskaya L.R. Ukrashenie narodov Sibiri [Decoration of the Peoples of Siberia: Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography LI]. St. Petersburg, 2005. pp. 3–11.
12. Pallas P.S. Puteshestvie po razny`m mestam Rossijskogo gosudarstva [Travel to different places of the Russian state]. St. Petersburg, 1786, part II, book I, p. 326.
13. Ryndina O.M. Ornament [Ornament]. *Essays on cultural genesis of the peoples of Western Siberia*. Tomsk, Publishing House unta, 1995. Vol. 3, p. 321.
14. Stefanov V.I., Korochkova O.I. Андроновские древности Тьюменского Притоболья [Andronovo antiquities of the Tyumen Tributary]. Yekaterinburg, 2000.

15. Territoriya otkry`tij [Territory of discoveries]: catalog of the Yamalo-Nenets District Museum and Exhibition Complex named after I.S. Shemanovsky. Moscow, 2002.

16. Fedorova E.G. Ry`bolovy` i oхotniki bassejna Obi: problemy` formirovaniya kul`tury` xantov i mansi [Fishermen and hunters of the Ob basin: problems of the formation of the culture of Khanty and Mansi]. St. Petersburg, 2000. 366 p.

17. Харузин Н.Н. E`tnografiya [Ethnography]. Lectures. Issue 1. Material culture. St. Petersburg, 1901. p. 20.

18. Chernecov V.N. Ornament lentochного типа u obskix ugrov [Ribbon-type ornament among the Ob Ugrians] *SE*, 1948. No. 1, pp. 139–152.

19. Kannisto A. Materialenzur Mithologieder Wogulen. Helsinki, 1958. P. 261.

20. Koshaev N.V., Koshaev V.B. Mifologiya, semantika i xudozhestvennaya forma permskoj xudozhestvennoj bronzy` kak stilisticheskogo fenomena [Mythology, semantics and artistic form of Perm artistic bronze as a stylistic phenomenon] *Theory and history of art*, 2021. Issue 3/4, pp. 83–109.

УДК 745.03
ББК 85.125(КИТ)

БЛАГОПОЖЕЛАТЕЛЬНАЯ НЕФРИТОВАЯ МИНИАТЮРА В КИТАЕ: СИМВОЛИКА И ТИПОЛОГИЯ

И.А. СТЕКЛОВА

ЦАО ХЭ (КНР)

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: i_steklo60@mail.ru

Цель настоящей статьи — раскрыть мир китайской нефритовой миниатюры, дать представление об искусстве резьбы по полудрагоценному камню как об одной из древнейших художественных практик благопожелательной культуры в Китае.

Показываются традиционные темы, виды, носители благопожеланий и специфика подходов к их интерпретации в нижнем сегменте размерного диапазона скульптуры, с учетом неповторимых живописно-фактурных возможностей каждого куска нефрита. Прослеживается работа механизмов символического смыслообразования в конструировании сюжетов, логика сюжетного синтеза благопожелательной символики с помощью конфигураций речевой выразительности. Рассматривается вопрос о конкретных формах пространственного воплощения этого синтеза.

На примере коллекции, созданной мастерами современного нефритового промысла в районе Сюань, устанавливается типология всего многообразия нефритовых миниатюр как одиночных и сложных пластических метафор. В свою очередь, с помощью культурно-исторического, семиотического, формально-композиционного анализа выявляются типы сложных метафор как композиционных решений большего или меньшего пространственного развития, статического или динамического характера, с участием одной и более доминант.

Ключевые слова: нефритовая миниатюра, малоформатная скульптура, благопожелательная культура Китая, благопожелательные сюжеты, пластические метафоры, полиметафоры, нефритовые промыслы, промысел Сюань, символика образа, типология композиционных решений, культовые атрибуты, знаковая архитектура.

BENEVOLENT JADE MINIATURE IN CHINA: SYMBOLISM AND TYPOLOGY

I.A. STEKLOVA
CAO HE

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The purpose of this article is to reveal the world of Chinese nephrite miniature, to give an insight into the art of carving on semi-precious stone as one of the oldest artistic practices of benevolent culture in China.

Traditional themes, types, carriers of well-wishes and specificity of approaches to their interpretation in the lower segment of sculpture size range are shown, taking into account the unique pictorial and textural possibilities of each piece of nephrite. The work of the symbolic sense-making mechanisms in the construction of subjects, the benevolent symbolism plot synthesis logic with the help of the configurations of speech expression is traced. The specific forms of spatial implementation question of this synthesis is considered.

On the example of the collection created by the masters of modern jade crafts in the Xuyan region, the whole variety of the whole arietyptology of jade miniatures as single and complex plastic metaphors is established. In turn, with the help of cultural-historical, semiotic, formal-compositional analysis the types of complex metaphors as compositional solutions of greater or lesser spatial development, static or dynamic character, with the participation of one or more dominants are identified.

Key words: *jade miniature, small-format sculpture, benevolent culture of China, benevolent subjects, plastic metaphors, polymetaphors, jade crafts, Xuyan craft, image symbolism, typology of compositional solutions, religious attributes, iconic architecture.*

Введение

Традиция образной материализации духоподъемных приветствий, напутствий, упований характерна для дружественных дальневосточных культур. В произведениях живописи, графики, скульптуры, изящных ремесел Китая, как и соседних стран, осуществляется синтез их ободряющего содержания. Сложилась целая эстетика так называемых благопожеланий — своеобразных иллюстраций к тем нравоучительным, притчевым интонациям национальной религиозно-философской классики, мифологии, фольклора, которые поддаются переводу на изысканный

поэтический язык, интерпретируются в двухмерных и трехмерных форматах и призывают ждать и надеяться на перемены к лучшему. В течение нескольких тысячелетий эти воодушевляющие иллюстрации сюжетно и пластически совершенствовались. Обобщаясь и оттачиваясь до мелочей, они достигали канонического состояния символов — оптимальной формально-содержательной сбалансированности и понятийной устойчивости, весьма желательной для полноценного диалогического «общения», определяя: продуктивность коммуникации, психологический эффект преодоления языкового барьера, метакультурные константы» и т. д. [1, с. 7].

Можно говорить о формировании поэтических художественных образов благопожеланий в параллельных механизмах символизации и пространственной интерпретации, о взаимодействующих благопожелательных изображениях как о системе, которая образует стабильные визуально-символические модели в виде многофигурных сюжетных композиций, их фрагментов и элементов, орнаментальных и каллиграфических мотивов. Линейка данных моделей, претворенных в бесконечном богатстве материалов, присущих разным жанрам изобразительного и декоративно-прикладного искусства, удовлетворяет естественную потребность уязвимых людей в «самоутешении, обрастающую по мере движения истории символическими деталями повседневного существования» [2, с. 155]. То есть, согласно Л.Г. Дьячковой и Н.В. Мартыновой, скромные «символические детали» не только обогащают атмосферу приватной среды жизнедеятельности необходимым позитивом, но и страхуют «повседневное существование» от экзистенциальных кризисов. Именно это обстоятельство обуславливает как востребованность, так и доступность самых мобильных из них — малых форматов.

Пожалуй, наибольшую популярность у рядовых потребителей завоевали тонко проработанные малые форматы благопожеланий в лубке, вышивке, резьбе по камню, бамбуку, слоновой кости, бумаге и т. д. По сравнению с крупными, деликатные малые форматы находятся в гораздо большей зависимости от природной специфики материалов и технологий их обработки,

призванных преумножать извлекаемые из материалов декоративные потенции. Кое-где, например, в малых форматах станковой скульптуры (от 20 см до 100 см по высоте), которые называют камерными миниатюрами, настольными и напольными статуэтками, физическая и декоративная ценность материала играет первостепенную и даже решающую роль. С.И. Галанин и Лицзюань Цинь пишут: «Со времен династии Шан (около 1600–1046 гг. до н. э.) изготовление изделий из камня постепенно превратилось в специализированную отрасль. После <...> в искусство с идеальным технологическим процессом и широким спектром методов. Для резьбы искусные китайские камнерезы использовали яшму, нефрит и близкий ему по расцветке жадеит, агат, халцедон, бирюзу, горный хрусталь, аметист, коралл и другие камни, которые еще древних мастеров привлекали разнообразием красок, твердостью и звонкостью материала. Однако из всех драгоценных и полудрагоценных камней китайские мастера отдавали предпочтение нефриту» [3, с. 11].

Роль полудрагоценного нефрита для распространения малоформатной скульптуры трудно преувеличить. Во-первых, это отличный ювелирно-поделочный камень с широким спектром пластических и колористических возможностей. Не минерал, но сложная горная порода с мерцающей текстурой из минералов промежуточного состава, от белого тремолита до зеленого актинолита; строго: «водный силикат кальция, магния и железа, плотный спутанно-волокнистый агрегат» [4] в вариациях белого, желтого, красного, черного, зеленого цветов. Во-вторых, это гарантия успеха, фактор заведомой мифологизации результата, предвосхищающий своего рода монументальность, художественное укрупнение миниатюрных образов изнутри наружу, безграничное расширение их символического бэкграунда, одухотворение смыслового объема.

Как известно, «задолго до Шелкового пути почти по тому же маршруту проходил Нефритовый путь», поддерживающий экономическое равновесие огромной страны [5, с. 124]. Нагретыми нефритовыми камешками лечили многие хронические болезни. Нефрит использовался в изготовлении оружия и военной

экипировки, погребальных костюмов, религиозно-ритуальных атрибутов, парадной домашней утвари, амулетов, украшений и т. д. [6]. То есть китайцы имели все прагматичные социально-исторические резоны называть нефрит камнем жизни. Однако, помимо этого, они соотносили его понимание с заветным планированием собственных историй, с известными идеалами достойного жизненного пути. Объективные свойства камня, вроде «прочности, блеска, <...> плотной структуры, приятного звука», характеризовали стратегические витальные добродетели: милосердие, мудрость, мужество, честность, справедливость, умеренность, чистоту [7, с. 29]. Про порядочного человека Конфуций говорил: «Его мораль чиста, как нефрит» [8, с. 248]. Разумеется, работа с этим материалом накладывала на исполнителей не только творческие, но и морально-этические обязательства, тем более такая ответственная, всепоглощающая работа, как материализация благопожеланий.

Получается, что в благопожелательных изображениях из нефрита сходятся две сакральные сущности, два соизмеримых содержательных фронта, скоординированных в метафизических парадигмах конфуцианства, даосизма, буддизма вокруг слов «благопожелание» и «нефрит». Оба слова считаются «важными компонентами китайского национально-культурного кода» [9, с. 10]. Только слово «благопожелание» имеет универсальные вневременные коннотации, указывая на гармонию и красоту мироздания, оповещая о неизбежности прихода добрых сил, внушая веру в заслуженную благосклонность судьбы; а слово «нефрит» расставляет смыслы судеб конкретных людей и конкретного народа [10, с. 65]. Входя в семантическую структуру многих возвышенных понятий и идиоматических выражений, слово «нефрит» записывается одним иероглифом со словом «царь», отличаясь отсутствием всего лишь «одной черточки в правом нижнем углу» [11, с. 764].

Вопреки четырехтысячелетнему шлейфу подъемов и спадов, привилегированное искусство ваяния благопожеланий из царского камня отнюдь не иссякло. Оно продолжает развиваться. В настоящее время на территории Китая разрабатываются

более ста разновидностей нефрита на двух десятках конкурирующих нефритовых промыслов. Крупнейшие из них — в Сюяне, Хэтяне, Ланьтяне, Наньяне. Это обширные промышленные зоны полного цикла, от добычи сырья до продажи тиражных и уникальных художественных изделий, с кластерами по производству изделий на специализированных предприятиях и в авторских мастерских. Так, в уезде Сюянь, в составе провинции Ляонин, получают и обрабатывают в основном сине-зеленый камень всевозможной тональной насыщенности и всевозможной прозрачности. В округе Хэтянь, в Синьцзян-Уйгурском автономном районе, занимаются самыми дорогими мелкозернистыми породами белоснежных, сахарных и сероватых оттенков с густым матово-восковым блеском. В уезде Ланьтянь, расположенном к северу от Сианя в провинции Шаньси, осваивают залежи желтых пород с зелеными вкраплениями, а иногда и с тонким облачным рисунком. В округе Наньян, входящем в провинцию Хэнань, занимаются преобразованием непроницаемого и полупрозрачного камня бело-желтой окраски с розоватыми и зелеными фракциями.

Таким образом, прочная индустриальная база для интенсивного профессионального развития и, более того, для модернизации искусства нефритовой миниатюры существует, как существуют и необходимые к тому культурные предпосылки. Это, с одной стороны, укорененность в эстетике древнего, но нестаряющегося ремесла и всегда живительного народного творчества; с другой — ориентация на интернациональный культурный контекст, авангардные художественные тренды и инновационные технологии. Ситуация одновременного сохранения и изменения искусства, преемственности и поиска в интерпретации благопожелательной символики в китайской нефритовой миниатюре, а также недостаточный уровень изученности всего перечисленного предполагает актуальность настоящей статьи.

Мир нефритовой миниатюры в русскоязычной науке почти не раскрыт, хотя вплотную к нему подводят работы Б.Б. Виноградского, Л.Г. Дьячковой, Н.В. Мартыновой, Е.В. Песчанской и др. Теоретической основой для изучения особенностей худо-

жественной резьбы по нефриту на современном этапе стали тексты на китайском языке: «Китайская нефритовая культура» Чэнь Ина [12], «Китайская доисторическая нефритовая культура» [13] и «История древнего нефрита» [14] Яна Бода, «Шелковый путь и исследование нефритовой культуры» Ван Ямина [15], «Китайский нефритовый век» Цюй Ши [16], «Происхождение древней китайской цивилизации» Ли Сюэцина [17], «Очерк о древних нефритовых изделиях» Ю Жэньдэ [18].

Механизмы визуальной символизации благопожелательных сюжетов

Чтобы массы благопожеланий превратились в регулярную систему, были приложены усилия всей цивилизации. Стихийно циркулирующая благопожелательная тематика начала упорядочиваться, перераспределяться, перестраиваться, пропускаясь через механизмы символического смыслообразования. Речь об условных, растянутых во времени этапах концентрации и спрямления коллективного понимания, переноса понимания на знакомые, нередко заурядные визуальные образы — неброские, но верные спутники повседневного существования, подвергаемые многократной, многосторонней художественной ревизии. Можно сказать, что в данных механизмах отрабатывались наиболее адекватные методы резонанса с народом, способные улавливать его экзистенциальные запросы и безотлагательно отвечать на них, переводя в доходчивое символическое качество специально подобранные предметы и сюжеты. Как известно, данное качество возникает не одномоментно, а лишь в процессе упорной, длительной «повторяемости сюжетов и персонажей, повторяемости их стилистических интерпретаций, повторяемости истолкований стилистических интерпретаций. В столь культивируемой повторяемости можно разглядеть гипертрофированную волю к конкретным контекстуальным аллюзиям и внятным дидактическим посылам» [19, с. 79].

Прибегая к культурно-историческим, семиотическим, формально-композиционным методам исследования, можно составить общее представление о текущей работе механизмов смыслообразования в малоформатной скульптуре. В ходе комплексного анализа современной пластики из нефрита, созданной на одном из передовых предприятий нефритового промысла в Сюяне, разворачивается картина преемственности исторических традиций в живых реалиях символизации. Истолкования наиболее характерных произведений позволяют судить, с каким исключительным тактом высокие смыслы исторических, религиозных, философских, мифологических, фольклорных нарративов адаптировались для свободного повседневного пользования. На уровне интонации, духа, идеи, а не через банальные синонимы, они переправлялись в доступное для всех поэтическое пространство, в сюжеты композиций, привязанных к известным персонажам, к близкорасположенным одушевленным и неодушевленным предметам окружающей действительности.

Благодаря «культивируемой повторяемости» символика композиций с двумя-тремя предметами прочитывается довольно легко. Менее определена и даже запутанна символика композиций из большего количества предметов. Прямые, перекрестные, круговые связи между ними обретают самостоятельное значение, влияют на входящие смыслы предметов, собираются в сложные содержательные конструкции с обилием благопожелательных коннотаций. Видно, что для резонанса с запросами на понимание, познание, объяснение эти конструкции начинаются с удвоения, утроения, преумножения смыслов метафорического, метонимического, каламбурного и т. д. толка. Посредством нелинейных ментальных операций: методов символизации фонетического, лексического, семантического происхождения — исходные смыслы предметов образуют сложносочиненные благопожелательные сюжеты для реально воплощения в необыкновенном камне.

С точки зрения классического знания универсальным знаменателем символизации являются метафоры, и в их числе — все смешанные и многоступенчатые процедуры с

переносом смыслов. По традиции метафоры позиционируются параллельно с метонимиями как методы переноса смыслов с предметов, героев, явлений, свойств, действий на любые другие сущности по принципу сходства и по принципу смежности. Когда отполированные в нефрите диски монет сообщают о грядущем богатстве — это метонимия; когда округлости гранатов и тыкв предвещают рождение детей и внуков — это метафора. К сложным метафорам, иначе полиметафорам, результатам непрямого, повторного, многократного переноса смыслов, следует отнести все композиции из нескольких одушевленных и неодушевленных предметов. Например, композиция выставочного образца Сюяньского искусства, созданная из нежного желто-розового нефрита, с игривым фениксом и роскошным пионом, прочитывается как полиметафора страстной любви и брака, хотя по отдельности феникс является эмблемой женственности (в пару мужественности дракона), а пион — богатства и знатности (рисунок 1).



Рисунок 1 — Ван Ган.
Овеянные весенним ветром.
Сюяньский нефрит.
120 см × 70 см × 48 см, 2018

Весьма результативно в деле символизации зарекомендовали себя частные случаи метафорического смыслообразования — методы сравнения и олицетворения. Если техника сравнения

подразумевает уподобление одного предмета другому, одного живого существа другому и т. д., то с помощью олицетворения одушевляются, очеловечиваются неорганические субстанции, обыденные вещи, повсеместно встречаемые растения. Например, тождество двух уток-мандаринок сравнивается с гармонией супружеского союза. А запорошенные снегом кроны, стволы, ветки трех деревьев: сосны, бамбука и сливы — олицетворяют друзей, всегда готовых помочь друг другу в преодолении тяжелых испытаний судьбы.

Сюжетная стыковка каламбуров в процессе риторических игр: омонимии и омофонии¹ — не менее распространенный метод символизации трехмерных образов, основанный на эффекте слуховых совпадений при назывании изображаемых предметов и предметов с благопожелательным подтекстом. Так, поскольку произношение слов «рыба» и «лотос» на китайском языке созвучно произношению слов «достаток» и «непрерывный», логическое увязывание изображений лотоса и рыбы приравнивается пожеланию неиссякаемого достатка. По созвучию же слов «обезьяна» и «князь», «улей» и «титул», «лошадь» и «скорый» сюжет, в котором объединяются обезьяна, лошадь и пчелиный улей, служит наставлением молодежи стремиться к карьерному успеху. Множество причудливых каламбурных сглаживаний, заблаговременно вшитых в модуляции мелодичной китайской речи, обуславливают соразмерное множество сочетаний благопожелательной символики и соразмерный потенциал конструирования сюжетов в композициях из нефрита.

Изучение цепной реакции конструирования: символики, сюжетов, композиций — с помощью конфигураций речевой выразительности позволяет сделать вывод об уникальном опыте сюжетного синтеза благопожелательной символики в нефритовой миниатюре и поднимает вопрос о конкретных формах пространственной интерпретации этого синтеза.

¹ Омонимы — слова, совпадающие по звучанию и написанию; омофоны (фонетические омонимы) — слова, совпадающие только по звучанию.

Типология пространственной интерпретации благопожелательных сюжетов

Процесс материализации благопожеланий в нефрите нуждался не только во властном векторе символического согласования и сюжетного конструирования, но и в надежных правилах, образцах, технологиях трехмерной интерпретации. История искусства китайской резьбы показывает, как параллельно вышеописанным механизмам смыслообразования складывались эти правила, как наиболее удачные миниатюры становились каноническими образцами для систематического воспроизводства в камне с учетом его пластических, текстурных, колористических возможностей. В потоке произведений разных веков можно наблюдать за учащающимися повторами алгоритмов, схем, приемов коллективного композиционного мышления, за последовательным ускорением формирования устойчивых визуально-символических моделей — типов пространственной интерпретации благопожелательных сюжетных конструкций в композициях симметричной сложности.

На настоящей стадии рассуждения многообразие малоформатных произведений из нефрита позиционируется как система сюжетно, символически обусловленных композиций. Целесообразно представить эти композиции в виде типологии, метод которой малоадекватен китайской искусствоведческой традиции, привыкшей к гибкой идентификации произведений в собственных жанрах и стилях, но подкупающе нагляден. В основу типологии закладывается критерий целостности художественной формы, тех особенностей пластической интерпретации элементарных и сложносочиненных сюжетов, которые поддаются рациональному анализу.

Согласно формальным признакам, производится первоначальное размежевание анализируемого многообразия. Здесь по одну сторону оказываются композиции, замкнутые на геометрически правильных криволинейных носителях и априорно целостные благодаря этой рамке, — на деле опозитизированные предметы интерьерного декора с четко закрепленной символи-

кой реальных прообразов. По другую сторону — разомкнутые, пространственно развитые композиции с многоплановой символикой, жанр которых с точки зрения европейских классификаций трудно установить. Можно сказать, что это своеобразные мизансцены — приостановленные сценки под открытым небом между одушевленными и неодушевленными предметами, располагающие к вариативным розыгрышам привносимых ими благопожеланий. Таким образом, намечаются два направления — два типа композиций, которые логично назвать благопожелательными метафорами и благопожелательными полиметафорами. Далее в указанных направлениях производится вторичное перераспределение наиболее распространенных типов композиционных решений.

1. Композиции как благопожелательные метафоры

1.1. Формы прообразов домашней утвари: вазы, чайники, блюда, чаши

Означенную категорию представляют произведения изобразительного искусства, принадлежавшие когда-то к декоративно-прикладному искусству. Утратив врожденную утилитарную функцию, они бережно сохраняют память о ней, о ее истории и вкладе в цивилизацию. Объективно, это тонкостенные сосуды, пластические преобразования фигур вращения, которые, с одной стороны, воспроизводят вид старинных бытовых вещей; с другой — работают как фон ретрансляции их метафизических смыслов.

1.1.1. Вазы: полые вогнуто-выгнутые объемы, декорированные опоясывающими орнаментами и сценами с павлинами, драконами, цветами сливы и т. д., чья базовая символика задана созвучием слов «ваза» и «покой». Из ваз и аналогичных произведений практикуется составление натюрмортов для созерцания и эстетического удовольствия, а также для притяжения к себе богатства, процветания, славы и безмятежности.

1.1.2. Чайники для вина: отверстия объемы на основе свободных трансформаций шара, конуса, цилиндра, чей исходный смысл обязан омонимии слов «чайник» и «защита». Вместе

с тем чайники не только оберегают своих хозяев, но и отвлекают от суеты, напоминают о вечности — о бытии небожителей, которые пользовались такой же посудой.

1.1.3. Блюда и чаши: открытые и полуоткрытые формы, в центре которых располагаются рельефы священных драконов и фениксов, по краям — гирлянды из цветов и листьев (иногда в ажурной технике). Это знаки семейного благополучия, подчеркнутые подбором камня с богатыми бело-зелеными переливами.

1.2. Формы исторической и культурной памяти: драконьи лодки и модели знаковой архитектуры

К указанным формам причисляются оригинальные произведения интерьерной пластики. По сути, это намеренно непропорциональные, пластически утрированные макеты реальных объектов, которые считаются национальным достоянием Китая, являются негласными эмблемами великой страны.

1.2.1. Драконьи лодки воспроизводят форму речных судов, на которых проходили состязания в день Праздника лета. При этом нос принимает форму головы дракона; корма — его вздернутого хвоста; корпус — многоэтажной ажурной пагоды. Подразумевают целый комплекс символических коннотаций — пожеланий попутного ветра в достижении целей, смелости в бурном океане жизни, помощи в преодолении препятствий и т. д.

1.2.2. Модели знаковой архитектуры — интернациональные, не нуждающиеся в комментариях символы мощи, непоколебимости государства. Это относительно новый сюжет в резьбе по нефриту. Первая миниатюра в форме средневековой пагоды датируется 1985 г. С того времени в подобном виде были воссозданы самые знаменитые из древних сооружений Китая, включая «Павильон сокровищ девяти драконов» работы Ли Хунцая и «Храм неба» работы Ван Юньсю.

1.3. Формы культовых атрибутов: треножки, курильницы

В этой категории — настольные и напольные украшения, актуализирующие фольклорные подтексты старинных прообразов.

Строго говоря, это имитация сакральных предметов из бронзы, которые изготавливались для участия в домашних и публичных мистических ритуалах, для праздничных и религиозных массовых действий во времена династий Шан и Чжоу.

1.3.1. Треножки — монументальные полуоткрытые сосуды приплюснуто-округлой формы с толстыми петлеобразными ручками и с тремя, реже четырьмя ножками, покрытые рельефной вязью. Это бывшие символы власти императора и его чиновников, которые перешли со временем в разряд домашних, перевоплотились в реликвии семейного очага, помогающие отгонять от порога злых духов.

1.3.2. Жезлы желания — изогнутые лентообразные предметы с пластически разработанными завершениями в виде орнаментированных дисков, шаров, драконьих голов и т. д. Магические амулеты, символизирующие власть, удачу, гармонию. Именно в этом контексте они упоминаются в конфуцианской, даосистской и буддистской литературе. Считается, что они дают шанс на счастливое будущее, поэтому лучше иметь их под рукой.

1.3.3. Курильницы: символика задается общей формой, перенимающей пластику чаш, цветов, пагод, башен и пр.; очертаниями ножек — то



Рисунок 2 — Хэ Дэшэн,
Ши Яньхай. Дивный свет Китая.
Сюяньский нефрит.
100 см × 25 см × 30 см,
1984

голов, то лап зверей; рельефными силуэтами львов, драконов, фениксов и пр. на крышке и корпусе. Перенасыщение символической нередко оборачивается практически ювелирной детализацией формы. Так, кристальную ясность композиции курильницы «Дивный свет Китая» — трехъярусной башни, сохраняющей равновесие вместе с башнями-побегами на спинах 4 драконов, — не нарушают вписанные в нее 28 фигурок Будды, 18 львов и 18 драконов, 54 звериные головы, 70 чаш, 98 цепей, 686 колец (рисунок 2).

2. Композиции

как благопожелательные полиметафоры

Поскольку композиция есть организация элементов целого, о пластичных, свободно трансформируемых композициях можно говорить как о мизансценах, фиксирующих рисунок движения действующих лиц и природных материй в границах игрового пространства. Если продолжить аналогию, то процесс композиции элементов в объеме камня может быть уподоблен режиссуре разных отношений между главными, второстепенными, вспомогательными персонажами в природной среде разного охвата. Дифференцировать результаты этого процесса целесообразно, во-первых, по степени пространственного развития; во-вторых, по преимуществу статических или динамических качеств, в-третьих, по характеру доминант.

2.1. Центростремительные композиции с несколькими фауноморфными и флороморфными доминантами

В случае когда главные персонажи притягиваются друг к другу или к какой-либо промежуточной точке, образуются компактные мизансцены, предполагающие преимущественные планы восприятия, — центростремительные композиции, чья целостность обеспечена связанностью двух и более доминирующих элементов.

В качестве композиционных доминант и главных персонажей сюжета привлекаются обитатели флоры и фауны, которым приписывается способность передавать благопожелания без пафоса и назойливости. Флору представляют деревья, кустарники, цветы, фрукты (сосна, кипарис, слива; жимолость; пион, хризантема, лотос, роза, орхидея; гранат, персик, тыква, хурма, виноград), грибы линчжи. Фауну — животные (слон, олень, лев, тигр, обезьяна, черепаха, жаба, журавль, утка) и фантастические животные (дракон, феникс, цилинь²).



Рисунок 3 — Че Шаогуо.
Волшебная жаба
желает счастья.
Сюаньский нефрит.
27 см × 35 см × 30 см,
2018

Следует подчеркнуть, что свобода композиционного решения того или иного сюжета ограничена не только размерами отдельного куска нефрита, но и его живописно-фактурными возможностями: цветовыми и светотональными растяжками, равномерно-дисперсными и спорадическими фракциями, уровнем непроницаемости или прозрачности и т. п. Примером максимального использования данных возможностей может служить миниатюра с двумя доминантами: жабой и лотосом, органично сориентированными в зеленых, молочно-белых и коричневых слоях нефрита.

² Цилинь — единорог с головой дракона, с туловищем оленя, покрытым рыбой чешуей, с шеей волка, с хвостом быка, с копытами коня.

Так, из-под приподнятого темного листа, на островке, сплетенном из столь же темных листьев, стеблей, бутонов, камешков с налипшими золотыми рыбками, возникают одинаковые по размеру, отполированные до зеркального блеска светлые фигурки. Объединение с минимальным интервалом двух композиционно равноправных элементов в статичную шарообразную форму предполагает множественное разыгрывание исходных смыслов того и другого. Образы лотосов, по созвучию со словами «честность», «чистота», «любовь», «гармония», а также из-за обилия семян, рассматриваются как обещания счастливого многодетного брака. А образы жаб символизируют богатство и долголетие.

2.2. Композиции с антропоморфными доминантами в природной среде

В отличие от европейской скульптуры, сосредоточенной на человеке, китайская скульптура обращается к мыслям и чувствам человека, предпочитая обходные пути. Как показано выше, в подавляющем большинстве композиций проводниками благопожеланий служат растения и животные, а не люди. А уж если человеческие фигуры появляются, то это не простые смертные, а боги, богини, культовые философы в обличье согбенных старцев — внеконкурентные герои в мизансценах и абсолютные доминанты в композициях.

Сильные доминанты — безотказный фактор целостности композиций, причем как в круглой форме, так и в рельефе. И в том и в другом случае, при всей символической и пластической самодостаточности, они не бывают одинокими, пространственно изолированными. В прямом и переносном смысле, их поддерживают сакральные животные и птицы, могущественные силы мироздания в виде минимума ландшафтных форм, напоминающих то облака, то горы, то купы деревьев. Причем тактика доминирования над столь важными, хотя и вспомогательными элементами, решается по-разному.

Так, фигура канонизированного монаха-отшельника XII в. Цигуна, умевшего укрощать стихии силой доброй мысли, занимает примерно четверть объема камерной миниатюры



Рисунок 4 — Че Шаогуо.
Луч буддизма освещает
всю Землю,
42 см × 33 см × 25 см, 2017



Рисунок 5 — Че Шаогуо.
Благословение Гуань Инь.
49 см × 36 см × 30 см, 2015



Рисунок 6 — Че Шаогуо. Путешествие Гуань Инь.
49 см × 44 см × 30 см, 2019

Че Шаогуо «Луч буддизма освещает всю Землю», но определяет общую пирамидальную форму композиции и доминирует в ней не только по размеру, но и по контрасту с элементами окружения. Во-первых, она проявляется в самом светлом сегменте пестрого нефрита; во-вторых, наиболее цельно моделируется; в-третьих, отрывается от крутых и пологих поверхностей условно-природных форм ажурной проработкой ветвей деревьев и сгущенной детализацией цветов и трав (рисунок 4). Благодаря всему перечисленному антропоморфная доминанта активно выдвигается на передний план восприятия, хотя у того же мастера она может отступать в глубину или притягивать и приравнивать к себе другие элементы.

Именно такие маневры с доминантами представлены в работах Че Шаогуо, которые посвящены богине милосердия и сострадания Гуань Инь. В композиции «Благословение Гуань Инь» фигура богини располагается в глубине грота, сливается с его внутренней светло-фисташковой поверхностью и уплощается не менее фигуры льва, в отличие от объемных цветов лотоса и маленьких пагод, которые теснятся снаружи, на уступах оливковых и охристых тонов (рисунок 5). В композиции же из воздушного травянисто-зеленого нефрита «Путешествие Гуань Инь» мир приветствует богиню, несущую сосуд с чистой водой и жезл желаний, — у ее ног радостно танцуют драконы и распускаются лотосы, на уровне лица парит прозрачный феникс (рисунок 6).

2.3. Центробежные бездоминантные композиции в природной среде

Чем крупнее фрагмент природной среды, тем труднее преобразовать его в визуальную целостность. На высокую степень пространственного развития композиций указывают: спорное соподчинение элементов и интервалов между ними; частота членений пространства; значительная доля разрывов, пустот и полостей в организации массы целого и т. д. Иногда в пространственно развитых композициях нет ярко выраженных доминант. Все элементы одинаково важны. Когда они с особой экспрессией отгалкиваются друг от друга, стремятся за пределы целого, можно говорить о постановке сложных, динамичных мизансцен,

которые не имеют преимущественных планов восприятия, или иначе, о центробежных бездоминантных композициях.



Рисунок 7 — Че Шаогуо.

*Копыта благородных скакунов выбивают удачу.
Сюяньский нефрит. 58 см × 45 см × 30 см, 2018*

Такие композиции одинаково интересно рассматривать со всех сторон. Их целостность обеспечивается визуальными связями между габаритными точками игрового пространства, преемственностью в организации движения равноправных персонажей, привязкой персонажей к структурным элементам среды. В качестве последних выступают опорные, горизонтальные и вертикальные, формы, наиболее репрезентативные для гористых ландшафтов Китая с их резким перепадом высот. Так, верхняя, золотисто-белая, половина работы «Копыта благородных скакунов выбивают удачу» — это бесконечное движение жизни; нижняя же половина, в растяжке зеленых слоев от мятных до черных, неизменно устойчива (рисунок 7).

Заключение

Запечатленные в нефрите благопожелания — визитная карточка китайской культуры. Для того чтобы вместить объемы благопожелательных сюжетов в форматы ограниченных размеров, понадобились когнитивные, творческие, физические усилия многих поколений, всеобщее напряжение цивилизации, которая становилась собой. На протяжении тысячелетий вырабатывались механизмы оптимизации сюжетов и приемы их материализации. Во избежание потери немаловажных нюансов многие обстоятельства сюжетов стали замещаться символическими эквивалентами. Символически обусловленные благопожелания обретали устойчивые композиционные формы на основе сочетания антропоморфных, фауноморфных, флороморфных образов знакового, эмблематического, аллегорического свойства. Все эти сложные формы можно назвать благопожелательными метафорами и полиметафорами. На более конкретном уровне представления, они соотносятся с определенными типами композиционных решений, которые обыгрывают неповторимую природную красоту каждого куска нефрита.

В наши дни искусство воплощения благопожеланий в заветном камне китайской нации получило систематический характер. Об этом свидетельствует развитие мощной промышленной базы, широкой сети нефритовых промыслов, где одни изделия тиражируются, а другие изготавливаются в единственном экземпляре. В частности, музей промысла в Сюяне демонстрирует прошлое и настоящее огромного мира нефритовой миниатюры, в том числе современные произведения, которые изготавливаются на заказ для музейно-выставочных и уникальных представительских интерьеров.

Список литературы

1. Мартынова Н.В. К вопросу изучения феномена благопожелательных изображений в традиционном искусстве Китая // The scientific heritage. — 2019. — № 42. — С. 3–7.

2. Дьячкова Л.Г., Мартынова Н.В. Благопожелательные изображения в народном искусстве как основа художественного осмысления традиционной культуры Китая // Новые идеи нового века. — 2020. — Т. 3. — С. 155–164.

3. Галанин С.И., Лицзюань Цинь. Объемная резьба по нефриту // Технологии и качество. — 2020. — № 4(50). — С. 11–18.

4. Нефрит. Материал природы. Природа материала. URL: <https://owltea.ru/bez-rubriki/nefrit-material-prirody-priroda-materiala.html> (дата обращения: 28.12.2022).

5. Баринаева Е.Б. Этнокультурные контакты Китая с народами Центральной Азии в древности и средневековье. — М.: ИЭА РАН, 2013. — 420 с.

6. Виноградский Б.Б. Китайский нефрит: узоры времени. — М.: Изд-во Антона Жигульского, 2006. URL: <https://knigogid.ru/books/369563-kitayskiy-nefrit-uzory-vremeni> (дата обращения: 28.12.2022).

7. Чжоу Сяо. Развитие больших императорских печатей Древнего Китая: форма, содержание, а также связь между особенностями искусства и политическим строем // Научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». — 2020. — № 2. — С. 27–44.

8. Круглова М.Г. Полудрагоценные камни и материалы органического происхождения в традиционном ювелирном деле Китая, Монголии и Тибета // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 2(1). — С. 246–251.

9. Песчанская Е.В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. — Барнаул: Алтайская государственная педагогическая академия, 2013. — 25 с.

10. Ху Цзядун. Нефритовая культура Китая: лингвистический аспект // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. — 2020. — № 1. — С. 59–66.

11. Кравцова М. История искусства Китая. — СПб.: Лань, Триада, 2004. — 960 с.

12. Чэнь Ин. Китайская нефритовая культура (陈英.中国玉文化). — Пекин: Текущие события, 2013. — 365 с.

13. Ян Бода. Китайская доисторическая нефритовая культура (杨伯达.中国史前玉文化). — Чжэцзян: Литература и искусство, 2014. — 252 с.

14. Ян Бода. История древнего нефрита (杨伯达, 古玉史论, 北京, 紫禁城出版社). — Пекин: Запретный город, 2014. — 241 с.

15. Ван Ямин. Шелковый путь и исследование нефритовой культуры (王亚民,冯乃恩. 丝绸之路与玉文化研究). — Пекин: Запретный город, 2016. — 355 с.

16. Цюй Ши. Китайский нефритовый век (曲石, 中国玉器时代, 太原, 山西人民出版社). — Тайюань: Люди Шаньси, 1991. — 337 с.

17. Ли Сюэцин. Происхождение древней китайской цивилизации (李学勤, 中国古代文明起源, 上海, 科学技术文献出版社). — Шанхай: Научно-техническая литература, 2012. — 395 с.

18. Ю Жэньдэ. Очерк о древних нефритовых изделиях (尤仁德, 古代玉器通论, 北京, 紫禁城出版社). — Пекин: Запретный город, 2002. — 367 с.

19. Стеклова И.А., Полякова Т.А. Развитие византийской традиции в современной эмали России // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 69–86.

References

1. Martynova N.V. K voprosu izucheniya fenomena blagopozhelatel'nyh izobrazhenij v tradicionnom iskusstve Kitaya [Toward a Study of the Phenomenon of Benevolent Images in Traditional Chinese Art]. *The scientific heritage*, 2019, No. 42. P. 3–7.

2. D'yachkova L.G., Martynova N.V. Blagopozhelatel'nye izobrazheniya v narodnom iskusstve kak osnova hudozhestvennogo osmysleniya tradicionnoj kul'tury Kitaya [Benevolent Images in Folk Art as the Basis of Artistic Understanding of Traditional Culture in China]. *New Ideas for a New Century*, 2020. Volume 3. P. 155–164.

3. Galanin S.I., Liczyuan' Cin'. Ob'emnaya rez'ba po nefritu [Volumetric carving on jade]. *Technology and quality*, 2020. No. 4(50). P. 11–18.

4. Nefrit. Material prirody. Priroda materiala [Jade. Nature's material. The nature of the material]. URL: <https://owltea.ru/bez-rubriki/nefrit-material-prirody-priroda-materiala.html> (date of application: 12/28/2022).

5. *Barinova E.B.* Etnokul'turnye kontakty Kitaya s narodami Central'noj Azii v drevnosti i srednevekov'e [Ethnocultural Contacts of China with the Peoples of Central Asia in Antiquity and the Middle Ages]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta etnologii i antropologii Rossijskoj akademii nauk, 2013. 420 p.

6. *Vinogradskij B.B.* Kitajskij nefrit: uzory vremeni [Kitajskij nefrit: uzory vremeni]. Moscow, Izdatel'stvo Antona ZHigul'skogo, 2006. <https://knigogid.ru/books/369563-kitajskiy-nefrit-uzory-vremeni> (date of application: 12/28/2022).

7. *Zhou Xiao.* Razvitie bol'shikh imperatorskikh pechatej Drevnego Kitaya: forma, sodержание, a takzhe svyaz' mezhdru osobennostyami iskusstva i politicheskim stroem [The Development of the Great Imperial Seals of Ancient China: Form, Content, and the Relationship Between the Peculiarities of Art and the Political System]. *Research Journal of the Dmitri Khvorostovsky Siberian State Institute of Arts «ARTE»*, 2020, No. 2. P. 27–44.

8. *Kruglova M.G.* Poludragocennye kamni i materialy organicheskogo proiskhozhdeniya v tradicionnom yuvelirnom dele Kitaya, Mongolii i Tibeta [Semiprecious stones and materials of organic origin in the traditional jewelry of China, Mongolia and Tibet]. *Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of the Moscow State Academy of Arts and Industry*, 2018. No. 2(1). P. 246–251.

9. *Peschanskaya E.V.* Kitajskie blagopozhelatel'nye ornamenty v dekorativno-prikladnom iskusstve dinastij Min i Cin [Chinese Benevolent Ornaments in the Decorative and Applied Arts of the Ming and Qing Dynasties]: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya: 17.00.04, Barnaul: Altajskaya gosudarstvennaya pedagogicheskaya akademiya, 2013. 25 p.

10. *Hu Ciyadun.* Nefritovaya kul'tura Kitaya: lingvisticheskij aspekt [Jade Culture of China: Linguistic Aspect]. *Journal of the Belarusian State University. Philology*, 2020, No. P. 59–66.

11. *Kravcova M.* Istoriya iskusstva Kitaya [History of Chinese Art]. St. Petersburg, Lan', Triada, 2004. 960 p.

12. *CHen' In.* Kitajskaya nefritovaya kul'tura [陈英. 中国玉文化]. Beijing, Tekushchie sobytiya, 2013. 365 p.

13. *YAn Boda.* Kitajskaya doistoricheskaya nefritovaya kul'tura [杨伯达. 中国史前玉文化]. Zhejiang, Literatura i iskusstvo, 2014. 252 p.

14. *YAn Boda.* Istoriya drevnego nefrita [杨伯达, 古玉史论, 北京, 紫禁城出版社]. Beijing, Zapretnyj gorod, 2014. 241 p.

15. *Van Yamin.* SHelkovyj put' i issledovanie nefritovoj kul'tury [王亚民, 冯乃恩. 丝绸之路与玉文化研究]. Beijing, Zapretnyj gorod, 2016. 355 p.

16. *Cyuj SHi.* Kitajskij nefritovyj vek [曲石, 中国玉器时代, 太原, 山西人民出版社]. Taiyuan, Lyudi SHan'si, 1991. 337 p.

17. *Li Syuecin.* Proiskhozhdenie drevnej kitajskoj civilizacii [李学勤, 中国古代文明起源, 上海, 科学技术文献出版社]. Shanghai, 2012. 395 p.

18. *YUZHen'de.* Oчерk o drevnih nefritovyh izdeliyah [尤仁德, 古代玉器通论, 北京, 紫禁城出版社]. Beijing, Zapretnyjgorod, 2002. 367 p.

19. *Steklova I.A., Polyakova T.A.* Razvitie vizantijskoj tradicii v sovremennoj emali Rossii [The Development of the Byzantine Tradition in Contemporary Russian Enamel]. *Theory and History of Art*, 2021. Issue 1/2. P. 69–86.

УДК 7.071.1
ББК 85.10

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

ЧЖАО СИНЬСИНЬ (КНР)

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: starxin0352@yandex.ru

Статья посвящена актуальным проблемам по вопросам обучения китайских студентов изобразительному искусству. Должное внимание в работе уделено общедидактическим принципам обучения студентов.

Из года в год растет потребность в методиках, способствующих интенсификации учебного процесса подготовки в условиях расширения межкультурной коммуникации. Особое место при этом занимает российско-китайское сотрудничество.

Разработка концептуальной основы художественного образования должна осуществляться с учетом деталей каждого из трех направлений: академического, традиционного и инновационного. Потому что эти различия носят качественный характер и не могут быть проведены на единой философской, дидактической и технической основе.

Ключевые слова: *межкультурная коммуникация, поликультурное образовательное пространство, изобразительное искусство, китайские студенты, принципы обучения, методики обучения, художественная культура, языковой барьер, терминология, концепции образования, собственный стиль, индивидуализация обучения.*

FEATURES OF THE TRAINING OF CHINESE STUDENTS OF FINE ART

ZHAO XINXIN

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to topical issues related to teaching Chinese students of fine arts. Due attention in the work is devoted to the general didactic principles of teaching students.

From year to year, there is a growing need for methods that contribute to the intensification of the educational process of preparation in the context of expanding intercultural communication. Russian-Chinese cooperation is of particular importance in this regard.

The development of a conceptual framework for arts education should be carried out taking into account the details of each of the three areas: academic, traditional and innovative. Because these differences are of a qualitative nature and cannot be carried out on a single philosophical, didactic and technical basis.

Key words: *intercultural communication, multicultural educational space, fine arts, Chinese students, teaching principles, teaching methods, artistic culture, language barrier, terminology, education concepts, own style, individualization of learning.*

Актуальность поиска новых форм и методов обучения иностранных студентов обоснована тем, что из года в год растет потребность в методиках, способствующих интенсификации учебного процесса подготовки в условиях расширения межкультурной коммуникации. Особое значение при этом имеет российско-китайское сотрудничество. Учитывая высокую степень информатизации современного общества, можно говорить о поликультурном образовательном пространстве.

Следует учесть, что система обучения китайских специалистов художественного профиля имеет много общего с российской, которая, в свою очередь, основана на академических традициях и подразумевает определенный результат и организацию учебного процесса. Однако данная система не статична и требует совершенствования.

Целью данной статьи является изучение особенностей обучения китайских студентов изобразительному искусству, выявление основных проблем и определение возможных направлений развития по данному направлению.

Процессы совершенствования высшего образования, которые протекают как в России, так и в Китае, имеют одной из важных задач индивидуализацию обучения. Относительно системы высшего художественно-педагогического образования это говорит о возможности выработки студентом собственного стиля педагогической деятельности.

Для будущего специалиста в сфере изобразительной деятельности наиболее значимыми сферами профессиональной деятельности выступают педагогическая и изобразительная деятельность. Первая осваивается в процессе изучения психолого-педагогических дисциплин и педагогической практики, вторая — в процессе изучения изобразительного искусства [2].

Независимо от того, в каком государстве и по какой системе проходит подготовку будущий учитель изобразительного искусства, в конце обучения он должен иметь определенную базу знаний об искусстве и художественной культуре различных стран и эпох, уметь находить их сходства и отличительные черты. Именно по этой причине ему необходимо иметь знания об универсальных формах средств выразительности, применимых во всех видах изобразительного искусства.

Поэтому в первую очередь следует обратить внимание на основные заповеди воспитания, определяющие основное направление воспитания (общедидактические принципы). Эти принципы лежат в основе того, как мы формируем наш процесс обучения. В соответствии с принципами и задачами обучения подбираются методы и средства и наиболее подходящая форма обучения для их реализации. Образовательные принципы, на которых базируется та или иная образовательная модель, являются поэтому основными параметрами, по которым образовательные системы можно сравнивать друг с другом.

Важно отметить, что к вопросу классификации дидактических принципов обращались многие специалисты, с чем связано разнообразие подходов к данному вопросу. Среди них — Ю.К. Бабанский, У.В. Оконь [3].

Н.Н. Ростовцев выделил систему дидактических принципов конкретно на примере преподавания художественных дисциплин

Принцип научности. Это первая основа профессионального искусства и художественного образования. Этот принцип является необходимым требованием для всех направлений современной образовательной и профессиональной деятельности. Реализация этого принципа сначала рассматривается им в двух аспектах.

Первый из них относится к материалам, которые изучаются в рамках конкретной образовательной программы. На основании этого формируются требования к материалу, на котором будет учиться студент. Он должен быть научно авторитетным, подтвержденным и соответствовать последним научным знаниям и технологиям.

Второй аспект касается того, как этот материал представлен и воспроизведен. Прежде всего, это научно разработанные и апробированные методы, основанные на знании психологических аспектов восприятия различных материалов с учетом индивидуальных особенностей обучающегося. Этот подход включает в себя различные методы выявления уровня подготовленности учащегося в том или ином аспекте теории или практики, методы организации, представления и воспроизведения учебного материала, акцент на психологию, дидактические знания и на то, как улучшить образовательный процесс [4].

В области искусства существует очень давняя традиция соблюдения этого принципа, особенно с учетом истории европейских методов обучения искусству. Как уже говорилось, начало научному подходу к обучению искусству положили древнегреческие художники в своем стремлении передать явления природы, и они приступили к изучению анатомии человеческого тела.

Принцип доступности. Особенность данного принципа заключается в требовании, чтобы содержание, объем изучаемого и методы его изучения соответствовали уровню интеллектуального, нравственного, эстетического развития учащихся, их возможностям усвоить предлагаемый материал.

При слишком сложном содержании обучения снижается мотивация к обучению, быстро ослабевает спонтанное усилие, резко снижается работоспособность, появляется чрезмерная утомляемость. При этом принцип доступности не означает, что содержание обучения должно быть упрощенным и очень элементарным. Исследования и практика показали, что упрощенное содержание снижает интерес к обучению, не формирует необходимой инициативы, не приводит к желаемому развитию

учебной деятельности. В процессе обучения слабо реализуются его развивающие возможности.

Принципы сознания и деятельности. Этот принцип требует сознательного усвоения знаний в ходе активной познавательной и практической деятельности. Осведомленность в обучении — это положительное отношение учащегося к обучению, понимание сути изучаемой проблемы, убеждение в важности полученных знаний. Осознанное усвоение знаний обучаемым зависит от многих условий и факторов: мотивации к обучению, уровня и характера познавательной деятельности, организации учебного процесса, используемых методов и средств обучения [5].

Принцип наглядности. Он стал одним из первых в истории педагогики. Установлено, что эффективность обучения зависит от степени привлечения к восприятию всех органов чувств человека. Чем более разнообразны чувственные восприятия учебного материала, тем более прочно он усваивается. Эта закономерность давно нашла свое выражение в дидактическом принципе наглядности.

Наглядность в дидактике понимается более широко, чем непосредственное зрительное восприятие. Она включает в себя и восприятие через моторные, тактильные, слуховые, вкусовые ощущения.

Принцип систематичности и последовательности в обучении предполагает преподавание и усвоение знаний в определенном порядке, системе. Он требует логического построения как содержания, так и процесса обучения.

Принцип связи теории с практикой предполагает, что изучение научных проблем осуществляется в тесной связи с раскрытием важнейших путей их использования в жизни. В этом случае у обучаемых вырабатывается подлинно научный взгляд на жизненные явления, формируется научное мировоззрение.

Так, соблюдение выше приведенных дидактических принципов поможет повысить эффективность обучения и китайских студентов в частности.

Рассмотрим ряд проблем, с которыми сталкиваются китайские студенты в российских вузах, на какие моменты следует об-

ратить внимание при обучении. Ян Шанюэ выделил следующие проблемы адаптации иностранных студентов в российских вузах:

1. Разница эстетической базы художественной культуры Китая и России.

2. Сложности языкового барьера.

3. Разница в методике обучения изобразительному искусству в Китае и России.

4. Разница в представлении о процессе обучения в вузе китайских и российских студентов, включающем в себя дисциплинарный аспект, а также ожидания от результата обучения [5].

Ознакомимся с каждым аспектом более детально.

По мнению ученых, различия эстетических основ искусства и культуры в разных странах влияют на процесс обучения каждого человека, начиная с детства. Человек в рамках той или иной культуры или этноса с раннего возраста впитывает в себя основы эстетических принципов, формирующих ту или иную художественную культуру. Чаще всего это бессознательный момент, связанный с формированием и накоплением зрительных, эмоциональных и общекультурных переживаний.

Следующее, на что следует обратить внимание, — это языковой барьер. Обучение китайских студентов в российском художественном вузе доставляет неудобства. Это связано с тем, что китайскому студенту практически невозможно в совершенстве овладеть русским языком в течение годичного периода подготовки перед поступлением на тот или иной факультет. Китайский и русский языки являются одними из самых сложных языков в мире и имеют совершенно разные структуры. Ситуация усугубляется тем, что в нашей стране отсутствуют профессиональные словари и художественно ориентированные переводчики. Многие термины, которые российские педагоги используют в процессе обучения искусству, либо не имеют того же значения в китайском, либо основаны на эмоциональных характеристиках того или иного смысла русского языка.

Следующая проблема заключается в том, что методики обучения изобразительному искусству в Китае и России разнятся. Это связано с эстетическими и культурными принципами разви-

тия искусства в этих странах, где можно найти как много общего, так и кардинально разного.

Решение этих задач требует, прежде всего, разработки концептуальной (философско-дидактической) основы процесса обучения искусству. Учитывая структуру образовательных понятий [5], необходимо четко определить ценностные ориентации, мировоззренческие установки. На основе этого строится процесс обучения изобразительному искусству в педагогическом вузе. В основе концептуальных положений художественного образования лежат представления о прекрасном и безобразном, о соотношении искусства и действительности, особенности познания мира и человека через искусство.

Не менее важны представления о том, как человек учится видеть окружающий мир через искусство, разработанные с учетом достижений современной эстетики и психологии [2]. Такие взаимодействия могут быть основаны на безоговорочном авторитете учителя или на признании права ученика выбирать для себя путь к искусству, самовыражению и творческой самореализации.

Философские идеи помогают разработать принципы отбора содержания художественного образования, выстроить логику организации учебного процесса, сформулировать принципы, выбрать методы, организационные формы, педагогические приемы. Также необходимо искать и обосновывать такие методы, формы и приемы обучения искусству. Они имеют общую основу и поэтому применимы к любому учителю и, во-вторых, они не предназначены для копирования стиля рисования учителя-мастера, а, скорее, для развития собственного стиля ученика в каком-либо виде искусства.

Разработка концептуальной основы художественного образования должна осуществляться с учетом деталей каждого из трех направлений: академического, традиционного и инновационного. Потому что эти различия носят качественный характер и не могут быть проведены на единой философской, дидактической и технической основе.

Концепция обучения искусству должна строиться с учетом важной роли психолого-педагогических дисциплин в професси-

ональной подготовке педагогов-искусствоведов, которые должны быть междисциплинарными по содержанию и методике, что означает продуманную систему соединения [6].

Список литературы

1. *Зубко Г.В.* Искусство Востока : курс лекций. — М. : Восточная книга, 2012. — 432 с.: ил.
2. *Медведев Л.Г.* Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку : учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. — М. : Просвещение, 1986. — 159 с.: ил.
3. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи / пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина. — М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. — 160 с.: ил.
4. *Тютюнова Ю.М.* Пленэр: наброски, зарисовки, этюды : учеб. пособие для вузов. — 2-е изд. — М. : Академический проект, 2015. — 175 с.: цв. ил.
5. *Ян Шанюэ.* Применение опыта обучения национальной китайской живописи в процессе освоения студентами краткосрочных форм академического рисунка // Молодой ученый. — 2019. — № 52. — 290 с.
6. *Лободанов А.П., Богомолова Ю.Ю., Глазун А.Ю., Жестырёва Д.П., Казьмина А.Г.* Творчество молодых художников в условиях пандемии COVID-19 // Теория и история искусства. — 2022. Вып. 1/2. — С. 10–27.

References

1. *Zubko G.V.* Iskusstvo Vostoka : kurs lekcij [Art of the East]. Moscow, Eastern Book, 2012. 432 p.: Ill.
2. *Medvedev L.G.* Formirovanie graficheskogo hudozhestvennogo obraza na zanyatiyah po risunku : ucheb. posobie dlya studentov hudozh.-graf. fak. ped. in-tov [Formation of a graphic artistic image in the classes on the drawing]. Moscow, Education, 1986. 159 p.: Ill.
3. *Rowley J.* Principy kitajskoj zhivopisi [Principles of Chinese painting]. Moscow, Science, 1989, 160 pp.: Ill.

4. Tytyunova Yu.M. Plener: nabroski, zarisovki, etyudy : ucheb. posobie dlya vuzov [Plein air:: sketches, sketches, sketches]. Moscow, Academic Project, 2015. 175 p.: Col. III.

5. An Shanyue. Primenenie opyta obucheniya nacional'noj kitajskoj zhivopisi v processe osvoeniya studentami kratkosrochnyh form akademicheskogo risunka [Application of the experience of teaching national Chinese painting in the process of mastering short-term forms of academic drawing by students]. *Young Scientist*, 2019. No. 52 (290 p.).

6. Lobodanov A.P., Bogomolova Yu.Yu., Glazun A.Yu., Gestireva D.P., Kazmina A.G. Tvorchestvo molody`x xudozhnikov v usloviyax pandemii COVID-19 [Creativity of young artists in the context of the COVID-19 pandemic]. *Theory and history of art*, 2022, Issue 1/2, pp. 10–27.

Музыкальное искусство

УДК 78.08
ББК 85.317

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА-РЕМЕЙК В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Г.В. ЗАДНЕПРОВСКАЯ

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: z_galina@bk.ru

В статье представлены основные тенденции развития современной отечественной оперы-ремейка — понятия и термина, введенного в музыкально-ведческую практику автором данного исследования. Уточнено определение оперы-ремейка как разновидности альтернативной оперы. Автор полагает базисной причиной появления данной разновидности оперы философскую концепцию «возможных миров».

Проанализированы литературоведческие и киноведческие труды, посвященные ремейку. Их изучение позволило экстраполировать некоторые позиции теории литературного ремейка в область музыкально-сценических жанров, в частности в оперу. Раскрыты основания появления и развития отечественной оперы-ремейка в начале XXI в. Представлен анализ произведений Г. Корчмара («НИГЕНО ЙИЕНЕГВЕ»), В. Кобекина («Гамлет»), И. Юсуповой («Донжуанский список Дон-Жуана»), С. Левковской («Кармен-perezagruzka»), принадлежащих к данному жанру.

Дана типология опер-ремейков названных композиторов. Описаны нарративные, жанровые и фабульные трансформации, лежащие в основе типологии рассматриваемых сочинений. В результате анализа отечественных опер-ремейков начала XX в. автор приходит к выводу о том, что они представляют все типы: псевдоремейк (ремейк-реинтерпретацию) и пост-модернистский ремейк (ремейк-деконструкцию и деструктивный ремейк).

Ключевые слова: современная отечественная опера, опера-ремейк, литературный ремейк, история и теория музыки, Г. Корчмар, В. Кобекин, И. Юсупова, С. Левковская, типология, сюжет, сцена, творчество, сценическое действие.

NATIONAL RUSSIAN OPERA-REMAKE IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURE

G.V. ZADNEPROVSKAYA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article presents the main trends in the development of modern Russian opera remake, a concept and term introduced into musicological practice by the author of this study. The definition of an opera remake has been clarified. The author considers the philosophical concept of «possible worlds» to be the basic reason for the emergence of this type of opera.

Literary and film criticism works devoted to the remake are analyzed. Their study made it possible to extrapolate some positions of the theory of a literary remake into the field of musical stage genres, in particular, into opera. The conditions for the extensive development of the opera remake at the beginning of the 21st century are revealed. The analysis of the works of G. Korchmar («NIGENO YIENEGVE»), V. Kobekin («Hamlet»), I. Yusupova («Don Juan's List of Don Juan»), S. Levkovskaya («Carmen-perezagruzka») belonging to this genre is presented.

The typology of opera remakes of the named composers is given. The narrative, genre and plot transformations underlying the typology of the works under consideration are described. As a result of the analysis of modern Russian opera remakes of the early XX century, the author comes to the conclusion that they represent all types: pseudo-remake (remake-reinterpretation) and postmodern remake (remake-deconstruction and destructive remake).

Key words: modern Russian opera, opera-remake, literary remake, music history and theory, G. Korchmar, V. Kobekin, I. Yusupova, S. Levkovskaya, typology, plot, stage, creativity, stage action.

*У меня почти все или чужое,
или по поводу чужого, и все, однако, мое.*

В.А. Жуковский

В начале XXI столетия в отечественной музыке появляются музыкально-сценические произведения, представляющие версии классики оперного жанра. Такой тип оперы можно определить как *опера-ремейк*¹.

¹ Термин «опера-ремейк» введен автором данной статьи. См. об этом: Заднепровская Г.В. Современная отечественная опера-ремейк: рецепция XIX века // Романтизм: истоки и горизонты. Материалы Между-

Опера-ремейк — это разновидность альтернативной оперы, характеризующаяся наличием известного классического словесно-музыкального претекста², который актуализируется не только в результате творческой переработки его новым автором, но и в процессе его восприятия реципиентом, сознание и воображение которого порождают дополнительные смыслы.

Основанием для появления такого рода сочинений является концепция «возможных миров», представленная в философском дискурсе Р. Монтегю, Д. Скотта, С. Кринке и др., базисом для которой стало представление о потенциальной возможности вариативного хода событий, переживания человеком других жизней, существования неортодоксальных решений и перспектив. Идея эта связана с отрицанием абсолютной истины: истина зависит от точки зрения наблюдателя (интерпретатора) того или иного факта, события. По словам Х.-Л. Борхеса, творческий метод которого характеризует интерпретация чужих сюжетов и вечных мотивов, всякая история есть следствие *развилки во времени*, избранной интерпретирующим сознанием, поэтому и действительный мир рассматривается лишь как один из возможных, состоявшихся здесь и сейчас. Доктор философских наук В.В. Волошин отмечает, что создание «возможных миров» — безусловный атрибут интеллектуальной деятельности современного общества. «Изменение коммуникационной парадигмы в конце XX века, — пишет исследователь, — не только ускорило инфляцию информационного пространства и его содержательное насыщение, но и создало условия для разработки и апробации ранее не практикуемых “способов создания миров”, для появления новых наборов обстоятельств, от которых зависит как истинность локальных эпистемических массивов, так и адекватность картин мира» [3, с. 89].

Изучение и анализ корпуса текстов современных отечественных ремейков, а также литературоведческих работ, посвя-

нар. науч. конференции памяти А. Караманова 24–26 февраля 2011 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 372–378 [8].

² Претекст — это исходный текст, который полностью или частично заимствуется автором при написании собственного текста.

щенных этому жанру, позволили экстраполировать некоторые положения теории литературного ремейка в область «музыкальных переделок». Многие явления здесь взаимосвязаны и имеют общую природу, среди них — причины и условия экстенсивного распространения ремейка на рубеже XX–XXI вв., типология феномена, нарративные и фабульные трансформации классического текста и пр.

Ю.Н. Тынянов в монографии «Поэтика. История литературы. Кино» (раздел «Литературный факт») отметил следующую общую закономерность развития литературного процесса: «В эпоху разложения какого-либо жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает новое явление <...>» [24, с. 258]. Таков ремейк. Одна из характеристик современного состояния литературного рынка, отмечаемая всеми исследователями новейшей российской литературы, — экспансия ремейков классических произведений. На рубеже XX–XXI вв. к нему обратились писатели разных поколений, такие как М. Арбатова, О. Богаев, Ю. Бархатов, И. Вырыпаев, Г. Горин, Н. Громова, В. Забалуев, А. Застырец, А. Зензинов, П. Грушко, Н. Коляда, С. Кузнецов, Д. Михайлова, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Слаповский, В. Сорокин, Н. Садур, М. Угаров, Л. Филатов, И. Шприц и др.

Причины этого явления многообразны. Обобщая материалы многочисленных трудов, посвященных литературному ремейку, И.В. Банах указывает в качестве основных три весомых основания: «С одной стороны, — пишет исследователь, — коммерциализация писательского творчества способствует экспансии массовой литературы (курсив здесь и далее наш. — Г. З.), расширяющей поле своего производства за счет пространства элитарной классики; с другой стороны — дает о себе знать инерционная сила постмодернизма: нарративные стратегии и приемы постмодернистского письма (двойное кодирование, подчеркнутая интертекстуальность, десакрализация автора, принцип деконструкции и др.), проявившие себя в литературе 1960–1990-х годов, все еще оказывают воздействие на современную литературу и особенно активно тиражируются в ее

массовом “изводе”» [2, с. 156]. Третья, не менее важная причина — обретение огромной свободы в плане интерпретации любого текста, которую позволяют себе современные режиссеры³. Банах уподобляет роль режиссера, осуществляющего функцию посредника между автором и зрителем, роли драматурга, «... взявшегося за переписывание классического текста-образца, в котором сам текст служит своеобразным эстетическим “кодом” для ответа на злободневные вопросы современности» [2, с. 156]. Все три этих заключения актуальны и для современной оперы-ремейка.

Как было отмечено выше, захвативший литературный рынок ремейк переместился с периферии жанровой системы литературы в центр, тем самым оказавшись и в пределах особого интереса современных исследователей. Однако, несмотря на многочисленные научные труды, посвященные ремейку, в теории современного литературоведения до настоящего времени не сложилось единого устойчивого его определения. Умберто Эко в работе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», посвященной изучению вторичности как одной из типологических свойств искусства постмодернизма, рассматривая такие типы повторений, как ретейк, ремейк, серия и сага, видит в ремейке стремление «рассказать историю, которая имела успех», с целью «сказать нечто новое»⁴.

«Определение ремейка как литературного жанра, — пишет М.В. Загидуллина, — достаточно простое: это переписывание известного текста, чаще всего — “перевод” классического произведения на язык современности» [7].

³ Истоки неограниченной свободы интерпретации текста в отечественном театре (в том числе и оперном) лежат в режиссуре 20–30-х гг. XX в. В. Мейерхольда, А. Таирова, Н. Акимова и др. См. об этом: Лободанов А.П. «Пиковая дама» П.И. Чайковского в сценической интерпретации К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда // Теория и история искусства. — 2016. — Вып. 1–2. — С. 6–48 [15].

⁴ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. URL: <https://textarchive.ru/c-2015762-pall.html> (дата обращения: 12.11.2022) [29].

Иное определение дано в статье Е.Г. Таразевич: «Римейк — прием художественной деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев» [23, с. 321].

Вопреки кажущейся простоте определений, данное явление ставит перед учеными достаточно непростые задачи, на которые указывает большинство исследователей. Одна из главных, которую обнаруживают в том числе и приведенные выше определения (пересказ, перевод, прием), — как квалифицировать ремейк: как жанр, форму, писательскую стратегию или прием⁵. Мнения литературоведов в этом вопросе расходятся. Одна из последних масштабных обобщающих работ — докторская диссертация Н.Л. Любимцевой-Наталухи «Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика» (2020), автор которой доказывает, что: «Ремейк в драматургии — самостоятельный жанр, возникший в античный период и окончательно оформившийся на этапе постмодернизма» [16, с. 7].

Другим, не менее непрямым до последнего времени, оставалось ключевое слово⁶: в работах встречается написание «ремейк», «римейк», «римэйк», а также обозначение «обработка», «переделка» и др. И если первые три представляют разную транскрипцию одного и того же термина, то два вторых порой используются как синонимы ремейка (что естественно, учитывая дословный перевод слова с английского), а в некоторых случаях имеют незначительные отличия. Однако для данного исследования эти

обозначения представляют интерес лишь в контексте развития русской оперы. Следует, безусловно, отметить общеизвестный факт длительной истории существования ремейка в культуре и, в частности, в музыкальном театре. Этот термин, в настоящее время широко распространившийся как в практике, так и в теории, соотносится со словом «переделка», обозначавшим популярный в России в первой трети XIX в. театральный жанр⁷. «В бурном культурном конгломерате, какой представлял собой театральный Петербург первой трети XIX века, — пишет Н.В. Губкина, — заимствование и переосмысление репертуара на разных национальных сценах было распространенным явлением, называемым театральной “переделкой”. На российском театре это звучало как “переделка с французского”, “переделка с итальянского” и т. д. Оперная тетралогия “Днепровская Русалка”, пользовавшаяся скандальной славой в Петербурге, затем в Москве, начиная с 1803 года вплоть до середины XIX века, несомненно стала классическим образцом этого интереснейшего феномена, являясь русифицированной “переделкой с немецкого”» [5, с. 55].

Рассматривая историю театральной переделки, Губкина указывает на невероятную популярность на родине «романтически-комической народной сказки с пением» «*Das Donauweibchen*» («Дева Дуная») на текст К.Ф. Генслера с музыкой Ф. Кауэра. Она была настолько велика, что авторы создали вторую часть в продолжение первой. И в течение последующих неполных 30 лет, начиная с 1792 г. — даты премьеры первой части, она прошла 222 раза только на Венской сцене. Вторая часть с 1796 г. выдержала 169 представлений. В России первая часть «*Das Donauweibchen*» впервые была поставлена немецкой труппой в 1802 г., вторая — в 1803-м. Этот спектакль послужил основой для переделки, названной «Днепровская Русалка». В российском варианте она превратилась в тетралогию, где авторами литературного текста стали Н. Крас-

⁵ См. об этом, к примеру: Самарин А.Н. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии // Русская литература. Исследования : сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т.Г. Шевченко. — Киев : СПД Карпук С.В., 2009. — Вып. 13. — С. 1–12 [22].

⁶ В названном выше труде Н.Л. Любимцевой-Наталухи даны четкая дифференциация и характеристики понятий, смежных с термином «ремейк»: это инсценировка, обработка, вариант реинтерпретации, перекодировка классики, интертекстуальность, пародия, псевдоклассика, парафраз, пастиш.

⁷ Напомним о подобном процессе, происходящем в русской литературе этого периода, где переделки текстов классических европейских произведений выдающимися поэтами А.С. Пушкиным, В.А. Жуковским и др. выполняли важную функцию в становлении национальной культуры.

нопольский (1–3 части), А. Шаховской (4 часть); композиторами Ф. Кауэр (1–2 части), С. Давыдов (1, 3, 4 части), К. Кавос (2, 4 части). По словам Губкиной: «Переделка немецкого музыкально-сценического произведения на российский лад подразумевает адаптацию многочисленных элементов оригинального спектакля к нравам и вкусам российской публики» [5, с. 61].

Между театральной переделкой XIX в. и современным ремейком есть общее, но вместе с тем есть и различное — ведь оба отвечают требованиям своего времени. Так, для отечественного ремейка рубежа XX–XXI вв. характерны следующие приемы и стратегии, которые сформулированы в литературоведческих исследованиях:

• *обращение к прецедентным текстам*, что обеспечивает узнаваемость и коммерческий успех ремейка, а также служит источником обновления очень известного текста, его осовременивания, своего рода «перевода» на современный язык. Именно поэтому здесь преобладает обращение к произведениям русской классической литературы XIX в.: А.С. Пушкина («Моцарт и Сальери» Л. Филатова, «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды), Н.В. Гоголя («Старосветские помещики» Н. Коляды, «Башмачкин» О. Богаева), А.П. Чехова («Чайка» Б. Акунина, «Чайка А.П. Чехова (*remix*)» К. Костенко), Л.Н. Толстого («Анна Каренина II» О. Шишкина, «Каренин» А. Литвина, «Воскресение. Супер» братьев Пресняковых), И.А. Гончарова («Облом *off*» М. Угарова), а также Шекспира («Гамлет-2» Г. Неболита, «Гамлет. *ги*» В. Коркия, «Гамлет. Версия» Б. Акунина, «Гамлет и Джульетта» Ю. Бархатова, «Гамлет» Л. Филатова)⁸.

⁸ Такой выбор авторов классических произведений послужил основанием для Н.Л. Любимцевой-Наталухи отнести к базовым жанровым признакам ремейка «персональные тексты», «выступающие элементом формирования свертхтекстов, среди которых: “Шекспировский”, “Чеховский”, “Тоголевский”, “Лермонтовский”, “Толстовский”, “Гончаровский”, “Пушкинский”» [16, с. 17]. Поясним понимание автором понятия свертхтекст: «По сути, свертхтекст в литературе — это некое надтекстовое образование, выросшее из совокупности смыслов, сформировавшихся на протяжении времени в культурном пространстве и отражающее многочисленные рецепции, возникающие как диахронически, так и синхронически» [16, с. 18].

• *создание двойной временной перспективы* — воспроизводя прошлое, ремейк в то же время обращен к настоящему. Как отмечают исследователи, это его качество связано с социально-общественными изменениями и новыми реалиями, которые формируют нового реципиента. Обладая иным культурным опытом и, вследствие этого, другим «горизонтом ожидания», читатель или слушатель способен ассоциировать «переписанный» текст классического произведения с актуальными и известными ему событиями.

• *использование новых технологий*, особенно неукротимо развивающихся в XXI в. Очевидно, что наиболее «революционно» в техническом плане они представлены в визуальных видах искусства. Что касается литературы и музыки, то здесь применяются современные механизмы языковой перекодировки, позволяющие модернизировать «состарившийся» классический текст, в результате которых происходят нарративные трансформации. Исследователи отмечают среди них воздействие приемов кинематографа (визуализация, краткость, монтажность, стремительность нарративного движения), жанровую (перевод классического произведения на язык фарса, трагикомедии, трагифарса, политического памфлета и т. п.) и фабульные трансформации классического произведения⁹.

Типология фабульных трансформаций, изложенная ниже, представлена в исследовании Р.Г. Назирова¹⁰. К ним относятся:

• *«переакцентировка»* (включающая инверсию субъекта и объекта действия, замену развязки);

⁹ См. об этом: *Гладких Н.В.* Катарсис смеха и плача // Вестник Томского государственного педагогического университета. — Серия: Гуманитарные науки (Филология). — Томск, 1999. — Вып. 6 (15). — С. 88–91 [4]; Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005 [28] и др.

¹⁰ *Назирова Р.Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1995 [19].

- *фузия* (от лат. *fusio* — сплавление, «взаимное наложение или слияние фабул»), при которой ремейк характеризуется «последовательным сращением фабул и мотивов»¹¹;

- *цитация фабульных структур* («*quasi*-цитаты»), благодаря которой обнаруживается преемственная связь не только с переделанным прецедентным текстом, но и с другими текстами мировой культуры, создающими аллюзийный фон ремейка;

- *замена пространственно-временной приуроченности*, приводящая к большей универсальности и театральной условности, когда время и место проведения приобретают условный характер¹²;

- *редукция фабульных событий*, ведущая к сокращению сценического времени;

- *амплификация*, благодаря которой появляются многочисленные сиквелы, реализующие принцип серийности, столь излюбленной массовой литературой.

В упоминавшемся уже неоднократно исследовании Любимцевой-Наталухи представлен анализ всех существующих к настоящему моменту типологий драматургического ремейка и дана собственная¹³. Однако в современной отечественной опере ремейков не так много, и они не требуют такой универсальной типологии, как та, что в итоге была выстроена автором названного труда. Тем не менее чуть позже мы обратимся и к ней.

¹¹ Например, в анонсе к пьесе «Гамлет и Джульетта» (2009) Ю. В. Бархатов (1972, российский биофизик, писатель-фантаст) сообщает, что хочет представить «всего Шекспира в кратком изложении», а также завершить все счастливым концом. Приведем любопытный и весьма показательный список действующих лиц: Гамлет; леди Макбет — его мать, вдова; Отелло — ее жених; Джульетта; Король Лир — ее отец; Регана — ведьма, дочь Лира; Гонерилья — еще одна ведьма и дочь Лира; Титания — королева эльфов.

¹² Как известно, впервые на условный характер шекспировского хронотопа указал Ф.М. Достоевский в своей «Пушкинской речи»: «...его итальянцы <...> почти сплошь те же англичане». (Достоевский Ф.М. Пушкинская речь. URL: <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page=4> [6]).

¹³ Это ремейк-интерпретация, ремейк-деконструкция, деструктивный ремейк. См. об этом: [16, с. 27–28].

Одна из типологий, которая важна для данного исследования, принадлежит А.Н. Урицкому. Исследователь создал свою классификацию по отношению к кинематографическим произведениям, вместе с тем она может быть распространена и на литературный, и на оперный ремейки. Урицкий выделяет два типа ремейка, называя их «просто» ремейк (псевдоремейк) и «п-ремейк» (т. е. постмодернистский). Их различия он мотивирует причинами создания, коммерческими либо художественными. В первом случае «... создатели ремейка не особо соотносятся с работой предшественников, а делают фильм, как если бы у них был оригинальный, не использованный сценарий. Они изначально исходят из незнания зрителем первоисточника <...>. Возможен и другой подход, — пишет исследователь, — постмодернистский, игровой. В этом случае, снимая ремейк, режиссер цитирует предшествовавший фильм и важно, чтобы этот фильм был широко известен, желателен популярен и знаменит» [25, с. 207].

Обращаясь далее к литературным ремейкам, в частности к роману-ремейку «Накануне накануне» (2001) Е. Попова, Урицкий пишет: «Это типичный п-ремейк, который и есть единственно настоящий ремейк, текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или трагически. Ремейк нельзя полностью понять без знания первоисточника, и потому ремейк всегда пишется по следам текста классического. Природа ремейка двойственна — он существует и сам по себе, и в неразрывной связи с прототипом. Ремейк есть цитата, но цитата переосмысленная» [25, с. 208].

Приведем другие примеры. Повесть Л. Бородина «Женщина в море» (1988) представляет переделку лермонтовской «Тамани». Однако текст этого произведения воспринимается как самостоятельный, и даже если читатель не имеет представления о повести «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, это не мешает ему понять сочинение Бородина. Однако такого рода ремейк не принадлежит ни к «коммерческому», ни к п-ремейку. Именно такое произведение Урицкий называет «псевдоремейком».

«Отцы и дети» (2001) Ивана Сергеева — настоящий п-ремейк. По мысли Урицкого, это роман, пародирующий не сам текст первоисточника, а роман идей как таковой. Главный герой здесь вместо Базарова — левый радикал, национал-большевик и ученый-генетик Евгений Вокзалов, помещик Николай Петрович Кирсанов — губернский деятель Максим Петрович, Одинцова — вдова криминального авторитета миллионерша Лиза Леденцова. При этом характеры героев романа значительно изменены: «Вокзалов не суровый позитивист, а инфантильный прикольник и провокатор («Евгений живет по кайфу, — вот и все его принципы»)» [25, с. 209]. В свой вариант истории об отцах и детях Иван Сергеев ввел размышления о черном пиаре, о клонировании, о феминизме, сцены попок, цитирование статьи И.С. Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте. «Роман-ремейк, близкий к Тургеневу, но и более или менее адекватно описывающий день сегодняшней с сегодняшними героями, хотя и напоминающими иногда не живых людей, а газетные карикатуры» — такую характеристику дает этому произведению Урицкий [25, с. 209].

В операх-ремейках, так же как и в других видах искусства, представлены оба типа — псевдоремейк и постмодернистский ремейк.

Опера «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ» (2003), написанная Г. Корчмаром и исполненная в рамках проекта Института ПРО АРТЕ «Старые оперы на новый лад», — пример *псевдоремейка*. Эта, по определению автора, мини-опера-бурлеск для сопрано, баритона и инструментального ансамбля¹⁴ представляет опыт «рак-конструкции» заключительной сцены оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», что становится очевидным уже из названия. Игра искрометного юмора и беспредельной интеллектуальной изобретательности, качеств, столь характерных для стиля композитора¹⁵, рождает некое ирреальное представление. В соответствии с

замыслом Корчмара нотный, словесный текст и действие разворачиваются в опере в обратном порядке¹⁶, артисты также двигаются по сцене, пятясь назад. При этом на протяжении инструментального заключения сцены (у Чайковского — вступление) дан «...дайджест всего сюжета, в течение которого герои — Нигено (Онегин) и Аньятат (Тагьяна) — в стремительном темпе и, естественно, в обратном движении пантомимически напоминают об узловых моментах драмы, а концом оперы становится момент их знакомства» [11]. В результате само действие оперы приобретает некоторые черты абсурдности, в то время как музыкальный ряд, хотя и отсылая (странным образом) в своем звучании к Бартоку и Стравинскому, в целом сохраняет узнаваемость стиля Чайковского, однако для его восприятия необязательно знать текст первоисточника. Именно последнее обстоятельство и позволяет отнести эту мини-оперу к псевдоремейку. Отметим также, что здесь применены такие приемы фабульной трансформации, как «переакцентировка», включающая инверсию действия и замену развязки, и редукция фабульных событий, ведущая к сокращению сценического времени.

Оперу В. Кобекина «Гамлет, или Российская комедия»¹⁷ (2006) можно отнести к ремейкам условно. Основанием для этого служит либретто, созданное самим композитором по пьесе-ремейку «Гамлет, эксцентрическая комедия в пяти действиях» А. Застырца¹⁸. Писатель определил жанр своего «Гамлета»

¹⁶ Следует отметить, что здесь невольно возникает ассоциация с оперой «Туда и обратно» П. Хиндемита. Однако последняя представляет палиндром (текст, одинаково читающийся в обоих направлениях), тогда как в сочинении Корчмара есть только «обратное» движение.

¹⁷ Премьера оперы состоялась в 2008 г. на Малой сцене МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

¹⁸ А.В. Застырец (1959–2019) — поэт, литературный переводчик, журналист, драматург, автор оперных либретто. Помимо «Гамлета» создал еще несколько пьес, отсылающих в своем названии к творчеству В. Шекспира: «Сон в летнюю ночь. Трагические импровизации на тему комедии Шекспира»; «Буря» (трагедия); «Приручение строптивой (игра в комедию Шекспира)»; «Макбет. Комедия ужасов в 25 сценах»; «Йаго. Площадной гиньоль в 11 картинах»

¹⁴ Состав инструментального ансамбля: флейта, кларнет, валторна, труба, фортепиано, скрипка, альт, виолончель.

¹⁵ Творчеству Г. Корчмара посвящена юбилейная статья: Заднепровская Г.В., Чигарева Е.И. Моцартиана Г. Корчмара // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 43–53 [9].

как эксцентрическую комедию, претекстом в ней стала трагедия В. Шекспира, подвергшаяся жанровой (как видно из названия пьесы), нарративной и фабульной трансформациям. Здесь применены все приемы последней: «переакцентировка», цитация фабульных структур, редукция и др. В пьесе Застырца изменена развязка, завершающаяся счастливым финалом — бракосочетанием Гамлета и Офелии, создается аллюзийный фон за счет введения многочисленных точных и *quasi*-цитат из классических и современных текстов европейской и отечественной литературы, русских поговорок, эстрадных песен и т. п. «Состарившийся» текст «Гамлета» — одной из самых «многострадальных» в отношении всякого рода переделок величайшей трагедии — подвергается в ремейке Застырца деконструкции. Язык пьесы помимо цитат содержит ненормативную и жаргонную лексику¹⁹, что, вероятно, и привело к тому, что она так и не была никогда поставлена на сцене, в отличие от других произведений автора.

Что же привлекло в пьесе Застырца В. Кобекина? В одном из интервью композитор дает следующее объяснение: «Почему мой “Гамлет” такой необычный? Я был совершенно заинтригован, прочитав эксцентрическую комедию Аркадия Застырца “Гамлет”. <...> Скажем, Шекспир, которого мы знаем в переводах, на мой личный вкус, чрезмерно высокопарный. Я как-то пытался уже сделать либретто “Гамлета” по трем переводам — Бориса Пастернака, Михаила Лозинского и Якова Полонского. Это было в 80-е годы, когда я впервые приступил к сочинению “Гамлета” и написал довольно много музыки. Но получалось все слишком академично, и материал разошелся в результате по другим произведениям. Когда я увидел пьесу Аркадия Застырца, написанную современным сленговым языком, с интересными примочками, я понял, что вот это у меня получится» [18]. Кобекин редуцировал текст оригинала, вернул трагический финал, но в основном следовал за сюжетной линией «Гамлета» Застырца. Музыкальный язык оперы в целом отвечает духу пьесы: авторская музыка включает в числе прочего стилизацию элементов джаза, рэпа, фолк-музыки,

¹⁹ К примеру, «Японский бог! Вот датская погодка!» «Какое же я дерьмо» и т. п.

городского романса, а также цитаты, к примеру, песен «Очи черные», «Когда мы были молодыми» и др. Однако в отношении музыки говорить о ремейке не приходится: «Когда используешь чужой фрагмент в своей музыке, то он врезается “чужим телом”, и очень трудно сделать его органичным, — считает композитор. — Проще сочинить, прикидываясь, что цитируешь. Во всяком случае, мне так проще» [18].

Оперы-ремейки могут представлять не только простую парафразу, композиторы применяют здесь и особые приемы игры с сюжетом и текстом оригинала.

Медиа-опера И. Юсуповой «Донжуанский список Дон Жуана» (2005)²⁰ своим названием настраивает слушателя и зрителя на знакомый со школьной поры архетипический сюжет, герой которого сотни раз становился главным действующим лицом в разнообразных жанрах различных видов искусства. На протяжении примерно четырех столетий, начиная с XVII в. и до настоящего времени, образ литературного Дон Жуана (или Дон Хуана) обрастал новыми чертами и трактовкой²¹. К XX столетию он настолько значительно изменился в сравнении с классической и романтической его интерпретацией, что был назван исследователями «молекулярным», поскольку главным местом его «сражения» становится не сфера чувственных наслаждений, а интеллект.

Так, швейцарский писатель и драматург Макс Фриш (1911–1991) называет свою комедию «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (1953, 2-я ред. — 1961), которая фактически предстает как пародия на архетипического героя, своего рода инверсия образа, окрашенная саркастическими тонами²². На фоне символического

²⁰ Запись медиа-оперы «Донжуанский список Дон Жуана» И. Юсуповой здесь: <https://www.youtube.com/watch?v=3MCOsKPYqQQ>.

²¹ См. об этом: *Бабанов И.Е.* Апология Дон Жуана // Звезда. — 1996. — № 10. — С. 162–178 [1]; *Нусинов И.М.* История образа Дон Жуана // Нусинов И.М. История литературного героя. — М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1958. — С. 325–441 [21].

²² Есть и отечественные ремейки: драма Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана» (1979); драма «Дон Жуан» В. Казакова (1983); трагедия «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Вен. Ерофеева (1985) и др.

павлиньего крика Дон Жуан обращается сам к себе: «Я люблю. Только кого?», и далее: «Понимаешь, не могу вспомнить, как она выглядит». Впрочем, еще в начале первого акта пьесы отец Дон Жуана Тенорио возмущенно говорит священнику отцу Диего: «Его возлюбленная — геометрия. Это он прямо мне в глаза заявил. Сколько я из-за него пережил! И это называется мой сын, единственный сын, продолжатель рода, так сказать. В двадцать лет не знать женщин...» [26, с. 186].

Для сравнения приведем строки из религиозно-фантастической драмы испанского драматурга Хосе Соррилья-и-Морала (1817–1893) «Дон Жуан Тенорьо» (1844), в которых главный герой признается: «Являлся я зачинщиком скандалов, / Героем всех отважных предприятий, / Торжествовал в бесчисленных дуэлях (...) / Не подчиняясь никаким законам, / Не признавая ничего святого, / Шел напролом ко всякой цели. Разум / Не в силах был сдержать моих порывов» (курсив наш. — Г. З.). Текст для сравнения выбран нами не случайно. И.Е. Бабанов в статье «Апология Дон Жуана» указывает на цитатность, пронизывающую пьесу Фриша, и, в частности, на повторение в ее первых трех актах сюжета драмы Соррилья. При этом трактовка образа главного героя у Фриша подвергается фабульной трансформации: Дон Жуан — не только «охотник за сердцами», он сам превращается в объект преследования со стороны женщин и после неудачной попытки скрыться оказывается в капкане «семейного счастья». Характеризуя героя комедии Фриша, И.Е. Бабанов пишет: «Пьеса вся пародийна и вместе с тем предельно серьезна; романтика здесь заявляет о себе на каждом шагу, далеко не всегда прикрываясь маской иронии или скепсиса; герой устилает свой путь трупами и непрестанно взывает к сочувствию зрителей; крайний индивидуализм мучительно сопротивляется глубинному стремлению к утрате личности, и если в пьесе и проявляется любовь к геометрии, то к такой, где обязательно сочетаются евклидовы и неевклидовы постулаты» [1, с. 178].

Герой «Донжуанского списка» Юсуповой — наш современник, на фоне узнаваемого городского ландшафта зовущий на ужин с детства знакомые москвичам памятники и отмечающий приглашение галочкой в большой «бухгалтерской» книге.

Объектом пародии у Юсуповой становится сцена из оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта, описание которой А.С. Пушкин поместил в качестве краткого эпиграфа к своему «Каменному гостю»: «*Leporello. O statua gentilissima / Del gran Commendatore!..? Ah, Padrone*». Точнее, ее продолжение — приглашение Командора Дон Жуаном, поскольку в финале медиа-оперы именно главный герой — Дон Жуан — в ожидании «благородных статуй» сидит за пиршественным столом, поедая «ножку Буша», обильно приправленную кроваво-красным соусом.

Развитие сюжета «Донжуанского списка» — «дорога в никуда». Художественный текст (визуальный и музыкальный ряды) строится на «множении» одной и той же ситуации — перемещение главного героя от одного «каменного исполина» к другому, обращение к ним со стандартным, крайне неуважительным текстом («Эй, слышишь! Приходи ко мне на ужин! Завтра в семь. Придешь? Хорошо. Жду!») — и сюжет ничем не заканчивается. Приглашение в гости нескольких памятников (Маяковский, Пушкин, Тимирязев, Гоголь, Достоевский), представленных в медиа-опере, по нашему мнению, в несколько непривлекательном виде (к примеру, с традиционной птицей на голове), не оправдавшее себя их ожидание и превращение Дон Жуана в каменное изваяние с лицом-маской А.С. Пушкина и «застывшей» рукой в конце «пира», не имеют и не требуют внятного логического объяснения происходящего. Уместно упомянуть здесь и о приеме «*non finito*».

«Донжуанский список Дон Жуана» — типичная медиа-опера со всеми характерными ее признаками: в ней отсутствуют вокальные партии (как в большинстве медиа-опер Юсуповой), драматургия и видеоряд семиминутного сочинения определяются музыкой, которая представляет одновременно ремикс «Маленькой ночной серенады» Моцарта и «Большой ночной серенады», написанной Юсуповой ранее. В этой небольшой по продолжительности опере представлены все виды фабульной трансформации: «*переакцентировка*» (заменена развязка, а единственный герой в исполнении Д.А. Пригова, очевидно, сочетает в себе функции слуги и господина, точнее, обесценивает «значимость» последнего); *фузия* (здесь происходит слияние фабул и мотивов

произведений Моцарта и Пушкина); *цитация фабульных структур* (цитирование «Маленькой ночной серенады» Моцарта создает аллюзийный фон ремейка, связывая медиа-оперу с другими текстами мировой музыкальной культуры); *замена пространственно-временной приуроченности* (городской фон и посещение главным героем памятников выдающимся деятелям русской культуры и науки придают месту и времени действия условный характер); *редукция* фабульных событий (воспроизведение только финальной части истории Дон Жуана); *амплификация* — фактически «Донжуанский список» представляет сиквел, вариант-продолжение истории классического сочинения. Таким образом, это типичный постмодернистский ремейк.

К постмодернистскому типу ремейка можно отнести и камерную оперу для солистов, инструментального ансамбля, электроники и видео «Кармен-perezagruzka» (2004) С. Левковской²³ на либретто автора, созданную и исполненную (так же,

²³ Левковская София Сергеевна (1965–2011) — российский композитор. Окончила хоровое отделение Ленинградского музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова; Ленинградскую государственную консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова по классу композиции, проф. С.М. Слонимский, затем у него же аспирантуру. Была слушателем Дармштадтских международных летних курсов новой музыки (1996). После окончания консерватории вела педагогическую деятельность на кафедрах композиции, инструментовки, теории музыки Санкт-Петербургской консерватории. Постоянный участник фестивалей «Петербургская музыкальная весна», «От авангарда до наших дней», «Международная неделя консерватории», «Время музыки: Fin de siècle». Сочинения Левковской исполнялись в концертах творческой ассоциации «Звуковые пути», международного музыкального фестиваля «Земля детей» и др. С 2007 по 2011 г. вела совместно с А. Харьковским рубрику «Свободный электрон», посвященную электронной музыке, в передаче «Звучащая сфера» на «Радио России». Член Санкт-Петербургского Союза композиторов.

Сочинения: «Два стихотворения О. Мандельштама» для хора а capella (1989); Месса-бrevis для солистов, смешанного хора и камерного оркестра (1992); Концерт для скрипки с оркестром (1993); «Циклоп». Камерный балет по сатирической драме Эврипида (1994); Три пьесы для

как и «НИГЕНО ЙЕНЕГВЕ») в рамках проекта Института ПРО АРТЕ «Старые оперы на новый лад». Как было сказано выше, одна из стратегий современного ремейка — обращение к прецедентным текстам и именам. В названиях опер-ремейков присутствуют прецедентные имена героев опер XVIII–XIX вв., то есть «...широко известные имена собственные, которые используются в тексте не столько для обозначения конкретного человека (ситуации, города, организации и др.), сколько в качестве своего рода культурного знака, символа определенных качеств, событий,

двух фортепиано (1995); «Моя маленькая лениниана» на тексты Вен. Ерофеева для чтеца, «факультативного» фортепиано, меццо-сопрано, видео и электроники (1997); Перформанс-прелюдия «Уходя в весну» для пианиста, записи и маленьких белых лепестков (1999, 2000); «Мы» для скрипки, аккордеона и электроники (2002); «Изгнание из Рая» для меццо-сопрано, девяти инструментов, видео и электроники (2003); «Собор. Исаакиевский собор. Исаакиевский кафедральный собор» (2003, вторая редакция 2009) для трех исполнителей: скрипки, органа (баяна), электроники; «Азбука глухонемых» для сопрано, саксофона и клавесина (2004); «Кармен-PEREZAGRUSKA»; Камерная опера для солистов, инструментального ансамбля, электроники и видео (2004); «Фрейд отдыхает» для струнного квартета, ударных, видео и электроники (антракт к опере «Кармен-PEREZAGRUSKA») (2005/2006); Монолог «Раненый тромбон» для тромбона соло (2009); «...Не для Чехова» для кларнета соло (2010); «Группа зверей на фоне Левковской». Музыкальные комментарии к книге поэта Дмитрия Бобышева с иллюстрациями художника Михаила Шемякина «Звери св. Антония» — пьеса «Свинья» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2009); «Апельсиновый реквием» (2009); Музыкальный комментарий «Собственное тело» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано (2009); Концерт «Ни о чем не спрашивай» (2010); «Она написала убийство» для бас-кларнета и симфонического оркестра (2011); «Два лебедя: богатый и бедный» для двух бас-кларнетов (2011) и др.

Левковская также — автор следующих публикаций о современной музыке: Левковская С.С. Инструментальный театр: Зрительно-звуковой диктат сцены // Musicus. — 2008. — № 1. — С. 41–43; Левковская С.С. Слова. Звуки. Движения // Musicus. — 2010. — № 1/2. — С. 43–45; Левковская С.С., Харьковский А.З. Свободный электрон Анатолия Королева // Musicus. — 2009. — № 3 (16). — С. 56–59; Левковская С.С. Владимир Мартынов «Causus Vita Nova» // Opera Musicologica. — 2010. — № 2(4). — С. 106–111.

судеб» [20, с. 104]. К прецедентным именам, безусловно, принадлежит и имя Кармен как символ свободного и необъяснимо переменчивого чувства любви.

О беспрецедентной роли и иной трактовке словесных обозначений в современной музыке и, безусловно, по отношению к собственным сочинениям, Левковская пишет в статье «Слова. Звуки. Движения»: «Название — само слово — должно быть несколько таинственным, ироничным (возможно даже, двусмысленным), хотя бы отдаленно знакомым и... забавным. Предполагается некая интеллектуальная игра типа шарады ассоциаций. Слово отделяется от музыки и представляет особую ценность. Получается что-то типа бренда для музыкального опуса. Но в то же время музыка должна каким-то образом этому бренду соответствовать. В этом — ее главная задача: оттолкнуться от ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЙ идеи и воплотить ее средствами музыки. Дело в том, что в результате обдумывания такого названия-сфинкса у ищущего прогрессивного композитора появляется НОВАЯ чисто музыкальная идея, идея особого саунда, идея особой формы для этого саунда (с такой задачей не все справляются — выше приводились примеры безвкусного и бессмысленного эпатажа)» [14, с. 44].

Как показывает практика, для ведения интеллектуальной ассоциативной игры, о которой пишет Левковская, в опере-ремейке наиболее интересными для отечественных композиторов стали классико-романтические оперы. Постмодернистский подход подразумевает включение в переосмысленно цитируемый претекст игрового элемента, приемов бурлеска, порой травестии, и оперы именно классико-романтического периода обладают необходимым потенциалом для новой интерпретации в подобном ключе. Их широкая известность и востребованность, прецедентные названия и имена, серьезность содержания, линейное развертывание сюжета создают благодатную почву для нарративной, жанровой и фабульной трансформаций.

В опере Левковской эти трансформации становятся очевидными уже из самого названия («Кармен-perezagruzka»),

сюжета и определения жанра²⁴. По словам композитора, название «Кармен-perezagruzka» связано с тем, что «... в результате все как бы должно засасываться и завязать в виртуальном пространстве²⁵, все туда должно погружаться и исчезать в нем» [12]. С другой стороны, «перезагрузка» и потому, что Кармен не уби-

²⁴ Опера Бизе была реинтерпретирована и в другом музыкально-сценическом жанре — балете, по крайней мере дважды. В 1967 г. появился одноактный балет Р. Щедрина «Кармен-сюита», в котором основные оперные герои и конфликт остались неизменными, а музыкальный материал был редуцирован, перекомпонован и оркестрован только для струнных и ударных. Сам композитор назвал данную версию «Кармен»-транскрипцией, этот балет можно отнести к типу псевдоремейков или ремейков-реинтерпретаций. Иной пример — танцевальная драма британского хореографа М. Борна «The Car Man» (2000), представляющая постмодернистский тип ремейка. В самом названии есть игра слов — разделенное надвое имя Кармен не имеет адекватного перевода, но содержит намек на место действия и его обитателей — авто-слесарную мастерскую (Car — автомобиль, man — мужчина) в захолустном городке, где происходят события драмы. Здесь применены все типы трансформаций: нарративная, жанровая и фабульная. В основе действия лежит не сюжет оперы Бизе, а роман Дж.М. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» (1934), а также одноименные его киноверсии 1946 и 1981 гг. Музыкальный ряд основан на переработанном материале оперы Бизе, «Кармен-сюиты» Р. Щедрина и дополнен музыкой Т. Дэвиса. «The Car Man» можно отнести к типу деструктивных ремейков, поскольку здесь активно трансформированы все элементы: фабула, герои, музыка.

²⁵ В отечественной литературе освоение виртуального пространства произошло несколько ранее. В статье «Четыре кратких сюжета на тему “Авторские стратегии 2000-х”» Т. Маркова указывает на привнесение современными авторами в художественный текст компьютерных технологий. Первооткрывателем здесь является В. Пелевин. По мнению исследователя, именно «...то обстоятельство, что в его произведениях компьютерные приемы прямо и непосредственно формируют поэтику текста...» стало основной причиной превращения его в культового писателя у молодежной аудитории 90-х гг. прошлого столетия. Анализируя творчество Б. Акунина, Маркова также связывает способы написания им произведений с «...опытом компьютерного гипертекста, открывающего неограниченные возможности моделирования вариативных ситуаций и немотивированного передвижения в рамках единого гиперпространства» [17, р. 52].

вают. В радиопередаче «Свободный электрон», посвященной именно этому сочинению, Левковская признается, что с детства мечтала о том, чтобы Кармен в любимой ею опере не убивали, жертвой страсти она делает другого.

Приведем полностью синопсис, представленный в партитуре оперы: «Все начинается с того, что ее не убивают. Нож падает из руки Хозе, и вся история Кармен начинает крутиться назад, вспять к цыганской девчонке, выходящей из ворот табачной фабрики. Возможно, маятник времени качнется вновь, и Кармен проживет совсем другую жизнь... Именно на такую постановку-перезагрузку “Кармен” и попадает современная пара: Хозе и Кармен. По ходу представления они ссорятся, мирятся, обмениваются впечатлениями, говорят по мобильным телефонам, подпевают оперным мелодиям и незаметно для самих себя втягиваются в киберпространство “Кармен”, которое, в свою очередь, — тоже, может быть, лишь ошибка в программе другой, более мощной машины» [13].

Таким образом, происходит деконструкция сюжета, приводящая к жанровой и фабульной трансформациям претекста (полагаем, что первоисточник не требует дополнительных комментариев), что, в свою очередь, ведет к абсолютно иному музыкальному сценарию.

В отличие от «Кармен» Ж. Бизе, большой четырехактной оперы, жанр которой определяется как французская *opéra-comique*²⁶, «Кармен-perezagruzka» — камерная опера в одном действии, где отсутствуют масштабные массовые сцены, хоры, а количество главных действующих лиц сведено к трем — это Хозе (Тенор) и сразу две Кармен: Сопрано — молодая девушка из зала и Кармен-меццо — настоящая цыганка на сцене. Что касается Тореадора, то это практически «виртуальный» персонаж, герой «по ту сторону сцены», поскольку он участвует в развитии

²⁶ Напомним, что *opéra-comique* — жанр, распространенный во французском музыкальном театре XVIII–XIX вв., отличительными чертами которого было чередование музыкальных номеров и разговорных диалогов.

музыкального сюжета, но появляется на сцене только в начале оперы и при этом не поет.

В опере пять сцен, имеющих название, развитие действия в которых движется в «ракоходном направлении» — от финала к началу — и завершается увертюрой. Для понимания фабульной и нарративной трансформаций претекста обратимся к более подробному анализу сцен.

1-я сцена — «Финал. Нож». Звучит музыка, слышится звук падающего из рук Хозе ножа, а в это время современные Хозе и Кармен, опоздавшие к началу спектакля, пробираются навстречу друг другу по ногам сидящих зрителей, говорят по мобильным телефонам и совсем не обращают внимания на то, что происходит на сцене: для них гораздо важнее завершить неоконченные дела и занять свои места. И только когда на сцене появляется настоящая цыганка Кармен с испанским горловым «страшным» пением, они наконец-то начинают следить за спектаклем.

The image shows a handwritten musical score for the 'I. FINAL' section. The tempo is marked as $\text{♩} = 85$. The score includes parts for Bongos (with 'ладонями' and 'arco 3' markings), Vno I, Vno II, Vla, Vc, and Cb. There are various performance instructions like 'arco vibr.', 'Vocel (A..)', and 'Vocel (y.)'. The notation includes complex rhythmic figures and dynamic markings.

Рисунок 1 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. Final



Рисунок 2 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. Final

Открывается сцена энергичным звучанием бонго (игра ладонями) и струнной группы, оркестранты которой не только играют отдельные мотивы с подчеркнутой вибрацией, но и поют. При этом композитор дает следующее указание в партитуре: «Это должен быть вокал с сильным придыханием. Возможно пение октавой ниже написанного» [13, с. 1].

Постепенное увеличение ритмической и фактурной плотности в оркестре приводит к кульминации раздела — появлению оперного Хозе и первой цитате — мотива, сопровождающего появление Кармен в опере Бизе.

В эпизоде разговора по мобильным телефонам партии сопрано (Кармен) и тенора (Хозе) обнаруживают не только опосредованные интонационные связи с «Кармен», но и вкрапления узнаваемых мотивов-цитат.

Рисунок 3А — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. Final

Рисунок 3Б — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. Final

Рисунок 3В — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. Final

Далее следует развернутый эпизод, где Левковская применяет прием *Sprechgesang*, имитируя перешептывания влюбленной парочки, поцелуй которой прерывается появлением Кармен-цыганки на сцене. На фоне начального музыкального материала звучит *cante jondo*.

Рисунок 4 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. Final

2-я сцена — «Маленькая коррида». О ней зрители могут судить только по нервно реагирующим спинам современных Кармен и Хозе, поскольку корриду видят только они. Когда убивают не быка, а Тореадора, Кармен и Хозе вскрикивают, она с ужасом, он, по словам Левковской, «с понятным глубоким и настоящим удовлетворением»²⁷.

Рисунок 5 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена II. «Коррида»

В этой очень короткой сцене композитор вводит звучание магнитофонной записи, которая, эпизодически присоединяясь

в первой сцене, не прервется теперь ни на секунду до самого последнего такта, дополняет игру оркестра хлопаньем в ладоши, топаньем ног, имитируя присутствие зрителей на корриде. В партиях сопрано и тенора — мотивы из Куплетов Тореадора.

3-я сцена — «Баллада памяти Тореадора». В этой сцене современные Кармен и Хозе звонят своим друзьям по мобильным телефонам, рассказывая о страшном и волнующем моменте смерти Тореадора. Поскольку у сценической Кармен мобильного в силу исторических причин быть не может, она просто восторженно, обойдясь без общения с внешним миром, поет о подвиге отважного Тореадора.

Рисунок 6 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена III. «Баллада памяти Тореадора»

²⁷ Левковская С.С. Из радиопередачи «Свободный электрон». Радио России. 26 сентября 2010 г. [12].

Во всех последующих сценах живое звучание соединяется с записью электронной музыки. Три раздела третьей сцены строятся на сочетании тем из Куплетов Тореадора в оркестре, магнитофонной записи и вокальных партий героев оперы.

Сцена построена симметрично: в первом и третьем ее разделах на фоне первой темы Куплетов сопрано и тенор в рок-манере «говорят» по телефону.

Handwritten musical score for Figure 7, showing vocal and instrumental parts. The score includes lyrics: "-re - - - a - dor!" and "sempre". The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Рисунок 7 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена III. «Баллада памяти Тореадора»

В центральном разделе вторая тема из Куплетов Тореадора звучит на фоне магнитофонной записи — это чисто инструментальный эпизод.

Handwritten musical score for Figure 8, showing vocal and instrumental parts. The score includes lyrics: "-re - - - a - dor!" and "sempre". The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Рисунок 8 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена III. «Баллада памяти Тореадора»

4-я сцена — «Tango-Tango». Кармен из зрительного зала — девушка без предрассудков, как и положено Кармен, и без всякого понимания о правилах приличия. Она решает петь и танцевать для своего друга прямо на сцене, вместе со сценической Кармен. В результате атмосфера действия в начале сцены напоминает беззаботный кафешантан Прекрасной эпохи во Франции, идиллический характер которой нарушает энергичная перебранка Хозе и его спутницы. Причина их ссоры в слишком апатичной, по мнению Кармен, реакции Хозе на ее искрометный танец. Цыганка Кармен

пытается восстановить спокойствие. Напевая «*L'amour, L'amour*», она умиротворяет страсти бранящихся и в то же время в метафорической форме предвосхищает движение сюжета в его позитивном направлении.

Музыкальный материал сцены включает цитирование нескольких мотивов из антракта к 4-му действию «Кармен», преобразованный мотив «*L'amour*», а также звучащие на фоне оstinатного ритма *quasi*-танго стилизованные партии главных героев.

Рисунок 9А — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена IV. «Tango-Tango»

Рисунок 9Б — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена IV. «Tango-Tango»

В момент ссоры сопрано и тенор переходят на говор.

ЗОНЫ

≈ 30"

ВЫВЕСТИ ЗВУК.
(25" - 30")

ОЧЕНЬ БЫСТРО РУГАЮТСЯ
РАЗМАХИВАЯ РУКАМИ.
По окончании садятся спиной
МИ ДРУГ К ДРУГУ.

S. Ah! j'étais vraiment trop bête! Je me
mettais en quatre et je faisais des frais, oui,
je faisais des frais, Pour amuser monsieur.
Je chantais!... Je dansais!... Je crois, Dieu me
pardonne, Qu'un peu plus je lui-ais!

T. Para ta ta! C'est te, etai-vois qui sonne!
Para ta ta! Il part il est parti! Vaten dors

T. " C'est mal à toi, Carmen, de te
moquer de moi! Je souffre de partir,
car jamais, jamais femme, avant toi...
Non! non! jamais! Aussi profondément
n'avait trouble mon âme! Aussi, tu
ne crois pas à mon amour! Eh bien!
tu mentendras! Je le veux Carmen tu
mentendras!

Рисунок 10 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka».
Сцена IV. «Tango-Tango»

5-я сцена — «Хабанера e vera», что означает: «Хабанера есть истина». В опере Левковской это не ремикс знаменитейшей арии Кармен, основанной на интонациях и ритме испанской песни, а фактически танец-рэп, при этом рэп, исполненный на старофранцузском в сопровождении электронной музыки. По словам автора: «Хабанера живая, сверкающая и не в одиночку, а “стадом” молодым. Эти танцы соответствуют молодости и контексту, в котором существуют наши герои» [12]. Звучание музыки сцены напоминает дискотеку, наполненную всевозможными, в том числе и посторонними, звуками: звон бьющегося стекла, взрывы бомб, хохот, рев боинга. И припев к этому, по словам

Tempo

WAW! окреп =

Meguenneri roun

Tenore L'amour est oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser.
Et c'est bien (bien bien) en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser (A bal refuser)

Sopr. 1 Alto 2 Sopr. 1 Alto 2 Sopr. 1

S. 3 3 3 3 3 3

A. 3 3 3 3 3 3

T. Rien n'y fait, mornice ou prière,
L'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère
Il n'a rien dit; mais il me plaît.

Рисунок 11А — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka».
Сцена V. «Хабанера e vera»

автора, «дубасящему по головам ужасу» — звуки бессмертной музыки Бизе.

Сцена строится на чередовании эпизодов двух типов: 1) медленный рэп; 2) преобразованное изложение тем «Хабанеры», где мотивы куплета и припева звучат в наложении.

Tempo

Vibraphone

improv. (по 4/16 НАД В РИТМЕ ЗАПИСИ) 12P.

Meno mosso

L'a-mour est unoi- seau ne belle red ne peut ap-pri-voi-ser, Ah! L'a-mour, l'a-mour, l'a-mour et unoi- seau re

Prends garde à toi.

Pizz

chi

cb.e

vr.

Рисунок 11Б — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена V. «Хабанера e vera»

Заключительная часть оперы — Увертюра. Кармен-цыганка стягивает черное покрывало с ноутбука и накидывает его себе на плечи. Мужчины высокими, надрывными голосами поют *cante jondo*. В этот момент Кармен превращается в маленькую девочку, которая находится внутри компьютера, и там цыганочка танцует и поет беззвучно, а в это время цыганка Кармен продолжает петь на сцене. Но теперь ей предстоит заново про-

жить жизнь, и неизвестно, какая судьба ждет ее на этот раз. Все зрители, герои оперы, оркестранты затягиваются в виртуальное пространство ноутбука. Финальная сцена оперы содержит прямое указание на актуальную и все более возрастающую проблему современного общества, в котором, как говорит Левковская: «Все мы затянулись в виртуальное пространство и уже с трудом понимаем, где мы, и кто мы» [12]. В партитуре завершение оперы выглядит так.

Все музыканты один за другим
подходят к компьютеру и
обступают его с двух сторон.
Дирижер садится рядом с
Сопрано перед ноутбуком.

Soprano

-i... C'est moi..

C'est toi? C'est toi? C'est toi.

Рисунок 12 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Увертюра

Начинается Увертюра стучом кастаньет, горловым пением оркестрантов на фоне подземного гула, создаваемого записью.

Дальнейшее развитие сцены основано на пении *cante jondo*, сопровождаемого цитатами-репликами из «Кармен»: «Сегидилья», «Хабанера» и «Песня» Кармен.

Любопытной краской и метафорой становится пение в стиле *cante jondo* Кармен-цыганки, отвечающей на реплики современной Кармен. При этом в партиях обеих звучит мотив «Песни» Кармен как вечный символ свободы любви.

Рисунок 13 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Увертюра

Рисунок 14 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Увертюра

Рисунок 15 — С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Увертюра

В опере-ремейке Левковской переосмысливаются и сюжет, и музыкальный текст «Кармен» Бизе: композитор ведет игру с мотивами знаменитой оперы, но также и с либретто Галеви и Мильяка. В либретто «Кармен-perezagruzka» эта игра обогащена еще и тем, что здесь есть театр в театре: на сцене появляется оперная, как называет ее Левковская, «старорежимная» цыганка Кармен, которая поет гортанным испанским народным голосом, оперный Хозе присутствует здесь номинально, только в первой сцене, и роль его мимическая. За постановкой на сцене наблюдают современные Кармен и Хозе, переживающие и активно участвующие в театральном действии. Таким образом, композитор создает многоплановую пространственно-временную сценическую и музыкальную драматургию: действие происходит одновременно на сцене, в зрительном зале самой оперы, но также и в восприятии реального слушателя.

Обращаясь к представленной выше характеристике оперы-ремейка Левковской, можно отметить присутствие в ней таких типов фабульной трансформации, как:

- «переакцентировка» (заменена развязка, в развитии сюжета и музыкальных цитат применен «ракоход»);
- цитация фабульных структур — «quasi-цитаты» старинного андалусского пения выводят за пределы прецедентного музыкального текста, связывая оперу с другими текстами музыкальной культуры и создавая тем самым временную перспективу и аллюзийный фон;
- замена пространственно-временной приуроченности — параллельное действие на сцене и в «оперном» зритель-

ном зале, завершающееся «компьютерным» финалом, приводят к театральной условности, помещая реального слушателя одновременно в настоящее, прошлое и виртуальное «будущее» пространство и время;

- *редукция фабульных событий*, исключая все разветвления сюжетных и музыкально-драматургических линий претекста «Кармен» и ведущая к сокращению сценического времени;
- *амплификация* — по сути, «Кармен-*perezagruzka*» представляет сиквел — продолжение оперы Бизе.

Очевидны здесь и нарративные трансформации, такие как визуализация, монтажность, краткость и стремительность нарративного движения. К нарративным стратегиям можно отнести и принцип деконструкции, двойное кодирование²⁸, подчеркнутую интертекстуальность.

В опере Левковской цитируемая музыка Бизе соединена с авторской. Помещенная в новый контекст, она тем самым лишается своего подлинного смысла, но переосмыслена и в другом: здесь много электроники, конкретных звуков, используются компьютерные технологии, интерпретируются жанры, представленные в опере Бизе. Так, в 4-й сцене современная Кармен танцует под звуки современного танго, жанра, который во времена Бизе бытовал в ином характерном виде, хабанера переделывается в рэп, в сцене с Тореадором звучит рок, исполняемый пятью электрогитарами, фламенко представляется исключительно как *cante flamenco (cante jondo)*.

²⁸ Двойное кодирование заключается в «игре» автора с разными художественными смыслами, при которой массовый потребитель считает в тексте произведения очевидный и общедоступный код, а элитарный читатель — скрытый, интеллектуальный. Ссылаясь на труд Т. Д'ана [30], И. Ильин пишет о том, что постмодернизм как художественный код «закодирован дважды»: «С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной, массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей, в том числе и не слишком художественно просвещенных. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних — и преимущественно модернистских — произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов он апеллирует к самой искусственной аудитории» [10].

Таким образом, перед нами постмодернистский оперный ремейк, в котором происходит процесс замещения классических образов отраженными, переосмысленными и мифологизированными.

Последнее, о чем необходимо сказать в отношении оперы «Кармен-*perezagruzka*», — это ее безусловная связь с жанром инструментального театра, к которому Левковская проявляла огромный интерес. Характеризуя эту область творчества в статье об инструментальном театре композитора, Е. Хаздан пишет: «Здесь есть импровизация, метафоризм и эксперимент, но нет провокации и протеста. Интеллектуальная игра в рассматриваемых нами произведениях строится не на парадоксальности сопряжения звукового и сценического, а на их взаимодействии, синтезе, взаимообусловленности» [27, с. 99]. Эти особенности творческого мышления и композиторского почерка Левковской, а также приемы, характерные для инструментального театра, ярко проявляются и в опере. С первых тактов участниками сценического действия становятся оркестранты, им также поручается не только игра на инструментах, но и специфическое пение, имитирующее стиль исполнения *cante jondo* андалусскими мастерами. Еще одна примета — тщательные и подробные ремарки-указания, координирующие «поведение» всех героев оперы.

В современной отечественной опере-ремейке представлены все характерные для ремейка особенности: обращение к прецедентным именам, создание двойной временной перспективы, использование новых технологий. Проанализированные выше сочинения Г. Корчмара, В. Кобекина, И. Юсуповой и С. Левковской демонстрируют применение нарративной, жанровой и фабульной трансформации, а также различные типы работы с претекстом — от реинтерпретации до деконструкции, что становится критерием их типологии (псевдоремейк и постмодернистский ремейк)²⁹.

²⁹ Любимцева-Наталуха предлагает свою типологию, также основанную на принципах работы с претекстом: ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции, деструктивные ремейки. В первых разрушается начальная форма произведения, но сохраняются содержание и система

Список литературы

1. *Бабанов И.Е.* Апология Дон Жуана // Звезда. — 1996. — № 10. — С. 162–178.
2. *Банах И.В.* Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России. — СПб. : Петербургский институт печати, 2009. — С. 156–164.
3. *Волошин В.В.* Классифицирование и классификация возможных миров // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманит. и соц. науки. — 2019. — № 3. — С. 88–98. DOI: 10.17238/п2227-6564.2019.3.88.
4. *Гладких Н.В.* Катарсис смеха и плача // Вестник Томского государственного педагогического университета. — Серия: Гуманитарные науки (Филология). — Томск, 1999. — Вып. 6 (15). — С. 88–91.
5. *Губкина Н.В.* «Днепровская Русалка» Н. Краснопольского как образец театральной «переделки» (в аспекте литературного анализа) // Europa Orientalis. — 1998. — 17. — С. 55–79.
6. *Достоевский Ф.М.* Пушкинская речь. URL: <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page=4> (дата обращения: 12.11.2022).
7. *Загидуллина М.В.* Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 69. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (дата обращения: 12.11.2022).

персонажей. Ремейки-деконструкции — это сиквелы, приквелы, мидквелы, либо переосмысление событий первоисточника. «При этом сохраняется система образов претекста, новые персонажи не вводятся, сохраняются основные события, зачастую и сама фабула, “чужое слово” присутствует в виде элементов интертекста». Для деструктивных ремейков характерны «...разрушение сюжета претекста, метатеатральность, введение в произведение новых персонажей, в том числе авторов прецедентных текстов и режиссеров, создавших наиболее известные сценические версии драм, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок» [16, с. 28].

8. *Заднепровская Г.В.* Современная отечественная опера-ремейк: рецепция XIX века // Романтизм: истоки и горизонты. Материалы Междунар. науч. конференции памяти А. Караманова 24–26 февраля 2011 г. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. — С. 372–378.
9. *Заднепровская Г.В., Чигарева Е.И.* Моцартиана Г. Корчмара // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 43–53.
10. *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов. — М. : ИНИОН РАН. — INTRADA, 2001. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm> (дата обращения: 12.11.2022).
11. *Корчмар Г.О.* Авторская аннотация к опере «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ». — СПб., 2003.
12. *Левковская С.С.* Из радиопередачи «Свободный электрон». Радио России. 26 сентября 2010 г.
13. *Левковская С.С.* «Кармен-perezaguzka». Партитура. Рукопись, 2004.
14. *Левковская С.С.* Слова. Звуки. Движения // Musicus. — 2010. — № 1–2. — С. 43–45.
15. *Лободанов А.П.* «Пиковая дама» П.И. Чайковского в сценической интерпретации К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда // Теория и история искусства. — 2016. — Вып. 1–2. — С. 6–48.
16. *Любимцева-Наталуха Н.Л.* Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Донецк, 2020. — 37 с.
17. *Маркова Т.* Четыре кратких сюжета на тему «Авторские стратегии 2000-х» // Toronto Slavic Quarterly. — Spring 2013. — № 44. — Р. 49–58.
18. *Муравьева И.* Гамлет заговорил на языке улиц. Интервью с В. Кобекиным. Российская газета. 2008. 11 нояб. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/gamlet-zagovoril-na-jazyke-ulic/> (дата обращения: 12.11.2022).
19. *Назирова Р.Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1995. — 24 с.
20. *Нахимова Е.А.* Прецедентные имена в массовой коммуникации. — Екатеринбург : ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования, 2007. — 207 с.

21. Нусинов И.М. История образа Дон Жуана // Нусинов И.М. История литературного героя. — М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1958. — С. 325–441.
22. Самарин А.Н. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии // Русская литература. Исследования : сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т.Г. Шевченко. — Киев : СПД Карпук С.В., 2009. — Вып. 13. — С. 1–12.
23. Таразевич Е.Г. Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания : сб. ст. — Пермь : ПГПУ, 2005. — С. 318–322.
24. Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — С. 255–270. — 574 с.
25. Урицкий А.Н. Дубль второй // Дружба народов. — 2002. — № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2002/3/dubl-vtoroj.html> (дата обращения: 12.01.2021).
26. Фриш М. Дон Жуан, или Любовь к геометрии // Триптих. Пьесы. — М. : Фолио, 2000. — С. 183–248.
27. Хаздан Е.В. Инструментальный театр Софии Левковской // Opera Musicologica. — 2012. — № 4 (14). — С. 97–114.
28. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. — 159 с.
29. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. URL: <https://textarchive.ru/c-2015762-pall.html> (дата обращения: 12.11.2022).
30. D'haen T. Linguistics and the Study of Literature. — Amsterdam, 1986. — 288 p.

References

1. Babanov I.E. Apologiya Don ZHuana [Apologia for Don Juan]. *Zvezda*, 1996. No. 10, pp. 162–178.
2. Banah I.V. Remejk v sovremennoj russkoj dramaturgii: strategii i transformacii klassiki [A remake in modern Russian dramaturgy: strategies and transformations of the classics]. *Cult goods: The phenom-*

enon of mass literature in modern Russia. St. Petersburg, Peterburgskij institut pechati, 2009, pp. 156–164.

3. Voloshin V.V. Klassificirovanie i klassifikaciya vozmozhnyh mirov [Classification and classification of possible worlds]. *Vestn. Sev. (Ar-ktich.) feder. un-ta*, 2019. No. 3, pp. 88–98. DOI: 10.17238/p2227-6564.2019.3.88.

4. Gladkih N.V. Katarsis smekha i placha [Catharsis of laughter and crying]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Tomsk, 1999. Issue 6 (15), pp. 88–91.

5. Gubkina N.V. «Dneprovskaya Rusalka» N. Krasnopol'skogo kak obrazec teatral'noj «peredelki» (v aspekte literaturnogo analiza) [«The Dnieper Mermaid» by N. Krasnopol'sky as an example of theatrical «alteration» (in terms of literary analysis)]. *Europa Orientalis*, 1998. 17, pp. 55–79.

6. Dostoevskij F.M. Pushkinskaya rech' [Pushkin speech]. <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page=4> (date of application: 12.11.2022).

7. Zagidullina M.V. Remejki, ili Ekspansiya klassiki. Remejk kak forma istoricheskoy reinterpretacii [Remakes, or Expansion of the Classics. Remake as a form of historical reinterpretation]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2004. <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (date of application: 12.11.2022).

8. Zadneprovskaya G.V. Sovremennaya otechestvennaya opera-remejk: recepciya XIX veka [Modern Russian opera-remake: reception of the 19th century]. *Romantizm: istoki i gorizonty. Materialy Mezhdunar. nauch. konferencii pamyati A. Karamanova 24–26 fevralya 2011 g.* Moscow, RAM im. Gnesinyh, 2008, pp. 372–378.

9. Zadneprovskaya G.V., Chigareva E.I. Mocartiana G. Korchmara [Mozartiana G. Korchmara]. *Muzykal'naya akademiya*, 2013. No. 2, pp. 43–53.

10. Il'in I.P. Postmodernizm. Slovar' terminov [Postmodernism. Glossary of terms] [Elektronnyj resurs]. Moscow, 2001. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm> (date of application: 12.11.2022).

11. *Korchmar G.O.* Avtorskaya annotaciya k opere «NIGENO JINEGVE» [Author's annotation to the opera «NIGENO YINEGWE»]. Saint-Petersburg, 2003.
12. *Levkovskaya S.S.* Iz radioperedachi «Svobodnyj elektron». Radio Rossii. 26 sentyabrya 2010 g.
13. *Levkovskaya S.S.* «Karmen-perezagruzka». Partitura. Rukopis' [«Carmen-perezagruzka ». Score. Manuscript], 2004.
14. *Levkovskaya S.S.* Slova. Zvuki. Dvizheniya [Words. Sounds. Movement]. Musicus, 2010. No. 1-2, pp. 43–45.
15. *Lobodanov A.P.* «Pikovaya dama» P.I. CHajkovskogo v scenicheskoj interpretacii K.S. Stanislavskogo i V.E. Mejerhol'da [«Queen of Spades» P.I. Tchaikovsky in the stage interpretation of K.S. Stanislavsky and V.E. Meyerhold]. Theory and history of art, 2016. Issue 1/2, pp. 6–48.
16. *Lyubimceva-Nataluha N.L.* Dramaturgicheskij remejk v literature XX–XXI vekov: zhanr, tipologiya, poetika [Dramatic remake in the literature of the XX–XXI centuries: genre, typology, poetics]: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Doneck, 2020. 37 p.
17. *Markova T.* CHetyre kratkih syuzheta na temu «Avtorskie strategii 2000-h» [Four short stories on the topic «Author's Strategies of the 2000s»]. *Toronto Slavic Quarterly*. No. 44. Spring 2013, pp. 49–58.
18. *Murav'eva I.* Gamlet zagovoril na yazyke ulic. Interv'yu s V. Kobekinyim [Hamlet spoke the language of the streets. Interview with V. Kobekin]. *Rossijskaya gazeta*. 11.11.2008. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/gamlet-zagovoril-na-jazyke-ulic/> (date of application: 12.11.2022).
19. *Nazirov R.G.* Tradicii Pushkina i Gogolya v russskoj proze. Sravnitel'naya istoriya fabul [Traditions of Pushkin and Gogol in Russian prose. Comparative history of plots]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg, 1995. 24 p.
20. *Nahimova E.A.* Precedentnye imena v massovoj kommunikacii [Precedent names in mass communication]. Ekaterinburg, 2007. 207 p.
21. *Nusinov I.M.* Istoriya obraza Don ZHuana [The history of the image of Don Juan]. In: Nusinov I.M. Istoriya literaturnogo geroya [History of a literary hero]. Moscow, 1958, pp. 325–441.

22. *Samarin A.N.* Problemy izucheniya rimejka v sovremennoj russskoj dramaturgii [Problems of studying remake in modern Russian dramaturgy]. Russkaya literatura. Issledovaniya: sb. nauch. tr. Kiev, 2009. Issue 13, pp. 1–12.
23. *Tarazevich E.G.* Rimejk v sovremennoj russskoj dramaturgii [Remake in modern Russian dramaturgy]. Sovremennaya russskaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya: sb. st. Perm', 2005, pp. 318–322.
24. *Tynyanov YU.N.* Literaturnyj fakt [Literary fact]. YU.N. Tynyanov. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Movie]. Moscow, Nauka, 1977. 574 p.
25. *Urickij A.N.* Dubl' vtoroj [Double second]. Druzhba narodov, 2002. No. 3. <https://magazines.gorky.media/druzhba/2002/3/dubl-vtoroj.html> (date of application: 12.01.2021).
26. *Frish M.* Don ZHuan ili lyubov' k geometrii [Don Juan or love for geometry]. In: Triptih. P'esy [Triptych. Plays]. Moscow, Folio, 2000, pp. 183–248.
27. *Hazdan E.V.* Instrumental'nyj teatr Sofii Levkovskoj [Sofia Levkovskaya Instrumental Theater]. Opera Musicologica, 2012. No. (14), pp. 97–114.
27. *CHernyak M.A.* Fenomen massovoj literatury XX veka [The phenomenon of mass literature of the twentieth century]. St. Petersburg, 2005. 159 p.
29. *Eko U.* Innovaciya i povtorenie. Mezhdru estetikoj moderna i postmoderna [Innovation and repetition. Between modern and post-modern aesthetics] <https://textarchive.ru/c-2015762-pall.html> (date of application: 12.01.2021).
30. D'haen T. Linguistics and the Study of Literature. Amsterdam, 1986. 288 p.

УДК 78.08
ББК 85.317

«...ОРИГИНАЛЬНЫЙ И, ВЕРОЯТНО, ЕДИНСТВЕННЫЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПИСАТЕЛЬ-ПЕСЕННИК»

Ф.Ю. БОГДАНОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

Статья посвящена музыкально-поэтическому творчеству талантливому русскому писателю-песеннику конца XIX — начала XX в. М.И. Ожегова. Особо подчеркивается, что, будучи выходцем из крестьян деревни Михино Нолинского уезда Вятской губернии, Ожегов хорошо знал жизнь крестьянина-бедняка и с большим сочувствием рассказывал о ней в своих прекрасных стихотворениях и песнях. М.И. Ожегов не имел возможности получить систематического общего и музыкального образования и все знания получил в основном посредством самообразования.

Поэт-самоучка написал более сотни «песен в духе народа своего края», некоторые из которых, обладающие высокими художественными достоинствами, стали популярными песнями и романсами и входили в репертуар таких выдающихся русских певцов прошлого, как Ф.И. Шаляпин, С.Я. Лемешев, Н.А. Обухова, А.В. Нежданова. Они и сегодня звучат в концертных программах современных «романтиков романса».

В статье рассматриваются важнейшие вехи биографии Ожегова, прошедшего нелегкий жизненный путь от крестьянина из вятской глубинки до известного московского поэта-песенника, автора нескольких поэтических книг, составителя популярных сборников песен, выходивших многотысячными тиражами, активного участника Суриковского литературно-музыкального кружка. Освещается история создания и песенного бытования лучших произведений музыкально-поэтического наследия Ожегова, которые получили вторую жизнь в качестве песен и романсов, стали практически народными. Отмечено, что заслуги М.И. Ожегова в области поэтического творчества еще в 1930 году оценила «Литературная газета», назвав его «оригинальным и, вероятно, единственным в русской литературе писателем-песенником».

Ключевые слова: поэт-песенник, писатель-песенник, песня, романс, лирика, стихотворение, М.И. Ожегов, Суриковский литературно-музыкальный кружок, составитель популярных сборников песен, самоучка, музыкальный жанр, искусство народного пения, фольклор.

“...THE ORIGINAL AND PROBABLY THE ONLY SONG WRITER IN RUSSIAN LITERATURE”

F.Y. BOGDANOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is dedicated to the musical and poetic creativity of the talented Russian songwriter of the late XIX — early XX century M.I. Ozhegov. It is emphasized that, being a native of the peasants of the village of Mikhino in the Nolinsk district of the Vyatka province, Ozhegov knew the life of a poor peasant well and spoke about it with great sympathy in his beautiful poems and songs. M.I. Ozhegov did not have the opportunity to receive a systematic general and musical education and received all knowledge mainly through self-education.

The self-taught poet wrote more than a hundred “songs in the spirit of the people of his region”, some of which, having high artistic merits, became popular songs and romances and were included in the repertoire of such outstanding Russian singers of the past as F.I. Chaliapin, S.Y. Lemeshev, N.A. Obukhova, A.V. Nezhdanova. They are still heard today in the concert programs of modern “romantics of romance”.

The article discusses the most important milestones in the biography of Ozhegov, who went through a difficult life path from a peasant from the Vyatka hinterland to a famous Moscow poet-songwriter, author of several poetry books, compiler of popular collections of songs published in thousands of copies, an active participant in the Surikov literary and musical circle. The article highlights the history of the creation and song existence of the best works of Ozhegov’s musical and poetic heritage, which received a second life as songs and romances, became almost folk. It is noted that the merits of M.I. Ozhegov in the field of poetic creativity was evaluated by the “Literaturnaya Gazeta” 1930, calling him “an original and probably the only song writer in Russian literature”.

Key words: songwriter, songwriter, song, romance, lyrics, poem, M.I. Ozhegov, Surikov literary and musical circle, compiler of popular song collections, self-taught, musical genre, art of folk singing, folklore.

Песня — издавна любимейший музыкальный жанр русского народа. В поэтических текстах русских песен правдиво отражается историческое прошлое, различные стороны жизни и быта народа, а в выразительных напевах — национальный характер русского человека. «Важность народной поэзии и народной музыки для изучения жизни данного народа — известная истина, которую вряд ли кто станет оспаривать», — писал

русский композитор и музыкальный критик А.Н. Серов [15, с. 109]. Лучшие песни, в которых воплощены думы и чаяния людей, их настроения и чувства, завоевали всенародную любовь и обеспечили себе долгую жизнь. Авторы многих из них получили широкую популярность, имена других, песнями которых до сих пор восхищаются слушатели, остались в неизвестности.

К числу полузабытых имен можно отнести русского поэта-песенника конца XIX — первой трети XX в. Матвея Ивановича Ожегова. Будучи выходцем из народа, М.И. Ожегов сам прошел нелегкий жизненный путь, хорошо знал жизнь крестьянина-бедняка и с большим сочувствием рассказал о ней в своих прекрасных стихотворениях и песнях. М.И. Ожегов не имел возможности получить музыкальные знания путем систематического обучения музыке, он занимался в основном самообразованием. Поэт создал более сотни «песен в духе народа своего края» (по его собственному выражению), некоторые из которых, обладающие высокими художественными достоинствами, стали популярными песнями и романсами и входили в репертуар таких выдающихся певцов прошлого, как Ф.И. Шаляпин, С.Я. Лемешев, Н.А. Обухова, А.В. Нежданова. Они и сегодня звучат в концертных программах современных «романтиков романса».

В 1901 г. московский издатель Ф.И. Филатов выпустил 95-страничную книжку «Моя жизнь и песни для народа», авторство которой принадлежало Матвею Ивановичу Ожегову [10]. Здесь, наряду со своими стихотворениями («песнями для народа»), автор помещает автобиографический очерк, являющийся благодаря хорошему литературному языку самоценным прозаическим произведением. В этом очерке с некрасовским эпиграфом, заканчивающимся словами «...это многих славных путь», он рассказывает о собственном нелегком жизненном пути «к свету и свободе» — от вятского крестьянина-бедняка до московского поэта-песенника, биографией которого интересуются и «некоторые редакторы газет», и «один писатель», составляющий книгу автобиографий писателей-самоучек, и «другой писатель», который «уже давно пишет на эту тему ученые статьи и в Петербурге читает рефераты и доклады в обществе ученых литераторов».

6 (18) августа 1860 г. в деревне Михино Нолинского уезда Вятской губернии в семье православных государственных крестьян Ожеговых — плотника Ивана Ксенофонтовича и домашней хозяйки Александры Артемьевны — родился их второй сын, который в силу слабости здоровья «в тот же день был окрещен на случай скорой смерти» и наречен Матвеем в честь апостола Матфия, что по-гречески означает «богодарованный».

Из автобиографии Матвея Ивановича Ожегова вырисовывается сложная жизнь начинающего поэта, очерчиваются этапы его духовного созревания.

С ранних лет будущий поэт-песенник был приучен матерью к обыкновенной крестьянской домашней работе: мыл полы, стирал белье, даже пряд и шил. Она же научила мальчика петь. Собственно, отличными певцами были оба родителя (правда, отец песни пел только по праздникам); старший и младший братья, да и все другие родственники тоже хорошо пели, а потому у Матвея «лира была наследственная». Довольно быстро овладев искусством народного пения, он с детства осознал свое призвание «наследственного песнопения» и пел на радость односельчанам, аккомпанируя себе на гармонике. Умение владеть этим народным музыкальным инструментом тоже было заслугой матери.

А вот читать Матвей на девятом году научился благодаря старшему брату Михаилу и «староверским грамотеям», письму и арифметике — в земской школе соседнего села Колобово, куда он ходил «по две осени и весной, когда отец работал [там] у священника».

К сожалению, «университеты» у Матвея были короткими: крайняя нужда, еще более обострившаяся после большого пожара, в котором сгорел родной дом, вынудила 13-летнего юношу искать на стороне временные заработки: полгода вместе со знакомым солдатом, имевшим собственный переплетный станок, он ходил по соседним селам и деревням и переплетал старинные богослужебные печатные и рукописные староверческие книги, потом был работником у сельского дьячка, сторожем в церковно-приходском училище, работал в поле.

В 14-летнем возрасте он был взят «в услужение за 20 руб. в год» к купцу П.Г. Чиркову в уездный город Нолинск, а с 16 лет стал уезжать в далекие уральские края, «за 600 верст от родины», на серьезные «мужские работы»: молотобойцем в кузнице на строительстве Уральской железной дороги в Пермской губернии, бурлаком на реках Усьве и Чусовой.

Работал он и «на разных должностях» на золоторудных приисках Ф.П. Демидова в 75 верстах от Екатеринбурга. Этот купец-золотопромышленник на удивление «оказался в высшей степени гуманным человеком»: с симпатией относился к своему неординарному работнику-поэту, интересовался его стихами, называл золотым самородком и, что было особенно важно для становления Матвея как творческого человека, советовал больше читать и очень образным языком попросил «не покидать самобытную свирель». Между прочим, первоисточник этой замечательной стилистической фигуры — строки из стихотворения самого Матвея Ожегова «Баян»: «Если тяжко будет жить, // Песнею утешу: // Я возьму свою свирель, // На плечо повешу. // Обойду все города, // Обойду все села...» [10, с. 49–50]. Это убедительное свидетельство того, что Демидов не формально, а на самом деле внимательно прочитал его стихи, что позволило ему так высоко оценить дарование юного поэта.

А Матвей Ожегов впоследствии отдал свой «долг священный», посвятив своему доброжелателю два стихотворения: «Послание Ф.П. Демидову» и «Привет златогорцу Ф.П. Демидову» [10, с. 70–76].

Матвею Ожегову было 18 лет, когда он, выдержав экзамен в земской школе, получил «свидетельство по учению четвертого разряда, на случай призыва к воинской повинности». На экзамене читались его свежие стихи «про жизнь», а экзаменуемого «священник о. Николай одобрительно назвал студентом», почувствовав в нем несомненный оригинальный поэтический талант.

Любовь к пению, которой природа наградила Матвея Ожегова, пробудила в одаренном юноше твердое желание «самоу придумывать песни для себя и для других», ведь в русской крестьянской культуре принято серьезно относиться к песне.

«Выдумывать песни» он пробовал уже тогда, когда и прописью писать еще не умел, а мог писать только «славянскими буквами, как пишут старoverы свои стихи и каноны». Русская песня в чисто народном характере послужила для него своеобразным средством выражения собственных размышлений о своей судьбе, о горькой крестьянской доле. В песне он «видел самого себя героем», способным противостоять всем бедам и напастям, и пришел к окончательному выводу, что ему «нельзя не любить народную песню и вообще поэзию». Он считал, что быть поэтом — значит жить и трудиться для народа и с народом. Ко всему прочему, его песни в то время уже действительно «пелись товарищами и ценились народом своего края» за то, что, будучи лексически и музыкально лаконичными, были чрезвычайно объемны по содержанию и близки по смыслу.

Еще начинающим юношей-поэтом Матвей Ожегов внимательно всматривался в жизнь и отражал личные настроения и переживания в своих песнях. Мотивы песен и стихотворные размеры начинающий поэт-песенник сначала заимствовал у знакомых ему народных песен, а вскоре стал придумывать свои оригинальные мотивы и размеры. Мальчишки-сверстники, составлявшие основной контингент его слушателей, сначала предполагали, что он явно перенимает свои песни где-то на стороне, но сочинитель помалкивал до тех пор, пока песня не начинала повсюду жить собственной жизнью, т.е. сама по себе, без участия автора-исполнителя, и тогда сомнения друзей относительно авторства песен рассеивались.

Несмотря на успехи «местного значения», достигнутые в стихосложении и песнопении, Матвею Ожегову не хватало более широкой аудитории читателей и слушателей, «чтобы песня была общим достоянием народа». И весной 1885 г., даже не уведомив своих родных, 24-летний Матвей отправился в Москву «искать приключений». В Москве без денег и знакомых «приключения» не заставили себя долго ждать: пришлось служить половым в трактире, уличным посыльным, разносчиком газеты «Голос Москвы», рассыльным, дворником, продавцом газет «и еще кое-что делать, чтобы только с голоду не умереть». Об этом

времени М. Ожегов написал: «Златоглавая Москва для меня была как золотая клетка для вольной птицы». Вспомнилась услышанная когда-то поговорка: «Москва — царство, а наша деревня — рай». Его стало манить на родину — туда, «где родные поля и деревня». Но, пробыв в деревне, где вновь сгорел родительский дом, отстроенный умелыми плотницкими руками отца, всего неделю, он вместе с семьей вернулся в Москву, «чтобы горе мыкать и еще учиться».

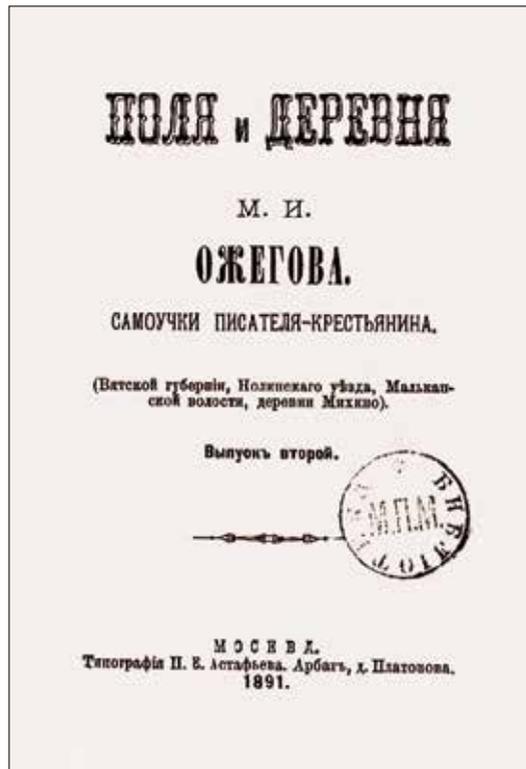


Рисунок 1 — Обложка книги поэмы М.И. Ожегова «Поля и деревня», вышедшей в 1891 г.

ванию, съемного жилья («мне деньги надо за квартиру, на прокормление семьи»). Относительно светлым пятном стала служба в течение трех сезонов, с 1888 по 1890 г., в качестве билетера в Русском драматическом театре Ф.А. Корша, где у Матвея впервые в жизни появилась возможность попасть на театральное представление. В Москве расширился круг его поэтических интересов, тем, образов, получавших затем воплощение в стихотворениях. Кроме того, здесь его свели с секретарем «Московской иллюстрированной газеты» Н.П. Кичеевым, который 10 мая 1890 г. (в № 33) напечатал стихотворение «Поле» [11, с. 20], где явственно прозвучала тема родины. Этот день стал днем первой публикации поэзии Матвея Ожегова, который сам назвал его своим «первым литературным днем».

Вскоре в Нижнем Новгороде появилась вторая публикация: газета «Нижегородская почта» напечатала стихотворение «Уральская железная дорога» [11, с. 39–41].

В конце 1890 г. М.И. Ожегов познакомился с московским издателем Н.В. Каменевым, предложил ему почитать свои не только опубликованные, но и рукописные стихи и убедил в коммерческой выгоде их публикации в виде стихотворного сборника. И в 1891 г. в типографии П.Е. Астафьева, что на Арбате, была отпечатана 80-страничная книга под названием «Песни и стихотворения М.И. Ожегова, самоучки писателя-крестьянина» с поясным портретом автора на обложке...

Впечатляющий даже для сегодняшнего времени тираж — 20 тыс. экземпляров — обеспечил издателю хорошую прибыль, и в том же 1891 г. Н.В. Каменев выпустил еще одну книгу Ожегова — поэму «Поля и деревня» [13] тиражом 6 тысяч экземпляров, сразу распроданную без остатка (рисунок 1), да еще несколько его самых популярных песен, в которых было достигнуто удивительное сочетание мелодии и поэзии («Меж крутых бережков», «Безумная» [12, с. 7–8, 20–21]), разместил в народных песенниках «Звезда», «Конфетка моя» и других, которые расходились сотысячными тиражами.

Уже первые строки поэмы «Поля и деревня», воссоздающие атмосферу крестьянской жизни, подкупают своей искрен-

В «златоглавой» ждали те же заботы и нужды, которые были и прежде: поиск временной работы, средств к существо-

ностью и правдивостью, осознанием того, что они написаны человеком, с самых ранних лет влюбленным в русскую природу, русскую деревню, русских крестьян, среди которых он вырос, и, безусловно, русские песни, пение которых — народная традиция («уж такой обычай на Руси ведется»; «под гармонь на славу парни молодые выступают браво»; «и пошла работа с песней молодецкой»; «в такт под эту песню заточили косы»). Вся поэма пронизана русской песенностью, характеризующейся особенной мелодичностью и певучестью стихов. Чувствовалось, что поэтический талант Ожегова, хотя и не владевшего общепринятыми правилами стихосложения, продолжал развиваться и крепнуть.

Стихотворения, в которых заложены глубокие национальные корни мироощущения поэта, вводят читателя в атмосферу деревенской жизни. Образно говоря, это настоящая энциклопедия русской крестьянской жизни и быта, написанная в стихотворной форме. Здесь и картины русской деревни в разные времена года, и повседневные крестьянские заботы, и радости сельского праздника. И неизменно — «Что ни шаг, то *песня!* // Искренняя *песня* // От души и сердца // Горе побеждает».

Автор не удержался здесь и от соблазна намекнуть на собственное увлечение, написав про некоего «мужичка», который «песню напевает, песня не чужая — сам он сочиняет».

Конечно, нельзя отрицать того, что эта поэма, изображающая народную жизнь, не избежала идеализации крестьянских реалий того времени. Впрочем, этот недостаток объясняется, скорее всего, тем, что Ожегову был больше присущ талант не описательный, а лирический.

Следует отметить, что в поэме М.И. Ожегова явно прослеживается своеобразная напевная стилистика стихов русского поэта первой половины XIX в. А.В. Кольцова (например, таких, как «Косарь», «Песня пахаря», «Не шуми ты, рожь» и др.), воспевавшего простых крестьян, их жизнь, их труд. О том, что Ожегов был хорошо знаком с его поэзией и любил ее, свидетельствует большое стихотворение «Степи» [12, с. 3–6], посвященное жизни и судьбе Алексея Кольцова и написанное в манере, откровенно подражающей кольцовской. Более того, в Россий-

ском Государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) хранится неопубликованное стихотворение Ожегова «Памяти А.В. Кольцова» [фонд 1068, оп. 1, ед. хр. 111].



Рисунок 2 — *Меж крутых берегов. На Волге. 1899.*
Литографская мастерская П.В. Пурецкого. Москва.
Стихотворение М. И. Ожегова «*Меж крутых берегов*». 1893.
(Из фондов РНБ)

Пробудившийся у издателей интерес к поэзии М.И. Ожегова, который был, конечно, исключительно коммерческим, привел к тому, что на отдельные его песни было выпущено несколько массовых изданий «для простого народа» — дешевых цветных картинок с текстом, которые были давно известным «русским

лубком — народными печатными листами, обычно гравюрами на дереве, фольклорная традиция которых уходит корнями в начало XVII века» [17, с. 142]. Эти издания рассчитаны на своего читателя — не имевшего образования, полуграмотного, а часто и вовсе неграмотного, вынужденного порой ограничиваться рассмотрением картинок, но в то же время любознательного (рисунки 2, 3).



Рисунок 3 — Как под яблонькой... 1897.

Литографская мастерская т-ва И.Д. Сытина. Москва.

Народная песня в переложении М.И. Ожегова. (Из фондов РНБ)

К сожалению, выпуск этих изданий не решал финансовых проблем Ожегова: за лубочные картинки платили мало.

В дореволюционной России главными производителями лубочной литературы (по традиции анонимной) были не только так называемые издатели Спасского моста в Москве (по сути, это были сами купцы, торговавшие литературой), но также и знаменитый издатель конца XIX — начала XX вв. Иван Дмитриевич Сытин. Начав свое большое дело издания книг для народа, Сытин прежде всего обратился к традициям лубочной литературы. Ко времени Сытина торговля лубочными изданиями переместилась со Спасского моста на Никольскую улицу, неподалеку от прежнего места (он назвал эту новую торговую точку Никольским рынком). Сытин «в 1876 году открыл в Москве литографию, поставившую лубочные картины и книги на Никольский рынок, <...> стал самым известным издателем лубочных книжек и картин, торговлю которыми вел главным образом через офеней [книгонош]» [6, с. 524] среди крестьянской массы с просветительскими целями. Следует, конечно, подчеркнуть, что «лубочная поэзия была рассчитана на образовательный уровень и вкусы совершенно определенного круга читателей, поэтому она придерживалась и определенного круга тем и понятий. <...> Она в то же время выполняла те же задачи, что и большая литература: приохотила к чтению, возбуждала умственные и эстетические потребности» [8, с. 299].

Сборники песен Ожегова издавались и переиздавались не только в Москве, но и в Киеве, а отдельные его стихотворения печатались во многих провинциальных газетах и журналах («Калужский Вестник», «Ярославская колотушка», «Тверская колотушка»), в альманахе «Пробуждение» (Суздаль). Они быстро распространялись (очевидно, в том числе и в списках) среди читающей публики, и однажды Ожегов между прочим узнал, что одно из его стихотворений, «Упование» [10, с. 39], положено на ноты композитором-самоучкой Ф.Ф. Сурниным и всюду «поется певцами в веселых московских пивных, где люди пьют и поют не всегда от радости».

У популярности оказалась и обратная сторона: наряду с горячими поклонниками у Ожегова появились недоброжелатели и подражатели, которые осложняли взаимоотношения поэта с издателями и вели к финансовым потерям и без того живуще-

го в нужде поэта. Однако в 1893 г. счастье улыбнулось Матвею Ивановичу: известный московский купец, издатель книг для народа Е.А. Губанов напечатал три песенника, составленные М.И. Ожеговым, — «Молодецкая кручина», «Пастушок» и «Новый песенник». Эти песенники при тираже десять тысяч экземпляров каждый разошлись всего за один год.

Когда М.И. Ожегов уже сам стал составлять песенные сборники, ему пришлось заниматься обработкой и правкой включаемых в них народных песен, т.е. «художественной шлифовкой» языка крестьянского песенного фольклора. Вследствие того, что в печатном сборнике имелось указание на автора редакции текста, авторство самого стихотворения ошибочно приписывалось Ожегову. В этих песенниках, помимо стихов самого Ожегова, помещались также стихи многих других русских поэтов — известных, малоизвестных и вовсе неизвестных. Например, «Новый песенник» 1896 г. выпуска [9], составителем которого был М.И. Ожегов, содержит 54 стихотворения, ставшие популярными песнями. Автор 16 песен — он сам, а среди других поэтов можно выделить следующие имена: известные классики — А.С. Пушкин, Н.А. Некрасов, Н.М. Языков, «поэты из народа» — А. Кольцов, И. Никитин, И. Суриков, С. Дрожжин, Н. Цыганов, наконец, «неизвестные» Ив. Брянцев, О. Кони. Остальные 15 песен — народные (в том числе три цыганские), и редакторская правка Ожегова коснулась только их («Как под яблонькой», «Эй, кумушка, ты голубушка», «Как у новых у ворот»). Именно лишь под этими текстами рядом со словом «народная» он и поставил примечание: «исп. Ожегов»). Как вспоминал поэт Иван Белоусов, коллега Ожегова по литературному творчеству, «некоторые товарищи тогда подсмеивались над этим и спрашивали: “Что это значит — исправил или испортил?”» [1, с. 114].

Сделавшись практически профессиональным составителем песенных сборников, которые были очень популярны среди городского населения, Ожегов решил осуществить свою давнюю тщеславную, почти авантюрную, но наивную задумку — включить в свой песенник стихотворения какого-нибудь

влиятельного лица современной России с тем, чтобы, во-первых, повысить авторитет издания и, во-вторых, благодаря этому выгоднее реализовать его тираж. В качестве такого «влиятельного лица» он выбрал ни много ни мало, а великого князя Константина Константиновича Романова, внука императора Николая I. Он был президентом Императорской Санкт-Петербургской академии наук, переводчиком, драматургом, но, самое главное, своим призванием считал поэзию. Свои произведения он печатал под поэтическим псевдонимом К.Р. В творчестве был продолжателем классических традиций, на его стихи (например, «Я вам не нравлюсь», «Растворил я окно», «Серенада») написаны романсы П.И. Чайковским, С.В. Рахманиновым, Р.М. Глиэром и др. А стихотворение «Умер бедняга в больнице военной...» легло в основу популярной песни, которая в исполнении Надежды Плевицкой на музыку Якова Пригожего была записана на граммофоне и разошлась в виде граммпластинок по самым отдаленным уголкам Российской империи, став народной.

Просьбу к великому князю дать разрешение на публикацию нескольких его стихов в очередном песенном сборнике Ожегов отправил (с приложением книжки собственных стихотворений) в канцелярию князя и менее чем через две недели получил официальное уведомление, в котором составителю позволялось «поместить в сборник стихотворения Его высочества, сколько пожелаете». А в 1898 г. в издательстве книгопродавца Е.А. Губанова в Москве вышел составленный М. Ожеговым песенник «Потеряла я колечко», в котором 9 стихотворений (общим объемом 26 печатных страниц) из 49, в нем опубликованных, принадлежали перу «загадочного поэта К.Р.», в том числе ставшая известной песня «Умер бедняга в больнице военной». В этом же сборнике автором 21 стихотворения (объемом 55 печатных страниц) был М. Ожегов. Практически речь идет о почти авторском сборнике стихов М. Ожегова (ведь здесь больше половины объема — его поэзия), подготовленном как бы совместно с К.Р. (у которого почти четверть печатных страниц).

В следующий «новейший песенник» под названием «Маргарита», вышедший в 1903 г. в киевском издательстве Т.А. Губанова, его составитель М.И. Ожегов включил семь стихотворений великого князя Константина Романова (из прежнего списка).



Рисунок 4 — Обложка первой книги М.И. Ожегова из цикла «Моя жизнь и песни для народа». 1901 г.

В общей сложности разными издательствами было издано более десяти песенников под редакцией Ожегова, каждый из которых имел заглавие по названию какой-либо песни, включенной в данный сборник: «Молодецкая кручина», «Меж крутых бережков», «Безумная», «Чудный месяц», «Колечко» и др. Не обошлось и без критики этих «современных народных песенников», как их

называли тогда, за однообразие тематики включаемых в них «новых народных песен» («почти всегда жестокая любовь, нередко с трагической развязкой»), за состав и содержание сборников («пестрая и беспорядочная смесь всякого рода произведений: хорошие стихотворения, недурные романсы, старые народные песни совершенно теряются в массе... ненужного бессодержательного хлама»), за «повторение ранее существовавших песенных сборников» [19, с. 54, 91]. Досталось и конкретно Ожегову за то, что «из многочисленных произведений, <...> заполнявших сборники и песенники, издаваемые этими [суриковскими] кружками и особенно предприимчивым Ожеговым (курсив мой. — Ф. Б.), лишь очень немногие приобрели действительно песенную жизнь» [3, с. 37].

Еще в 1901 г. М.И. Ожегов, уже ставший известным в Москве поэтом, написавшим десятки «песен для народа», решил на стыке двух столетий подвести первые итоги своей литературно-музыкальной деятельности и издать все написанное им к этому времени в виде пяти книг, которые выходили бы по мере возможности последовательно, одна за другой, под общим названием «Моя жизнь и песни для народа» (наверное, из вполне понятного, хотя и тщеславного желания иметь собственное «собрание сочинений»):

Книга первая — под названием, относящимся ко всем пяти книгам, — «Моя жизнь и песни для народа».

Книга вторая — «Песни и стихотворения», состоящая из песен, небольших стихотворений о родных полях, картинах природы и народного быта (как переиздание книги с тем же названием, вышедшей 1891 г., с переработкой отдельных стихотворений, с дополнением новых, ранее не публиковавшихся стихотворений).

Книга третья — «Песни в духе народа своего края» — наиболее полное песенное собрание.

Книга четвертая — стихотворения и поэмы «преимущественно для интеллигенции».

Книга пятая — проза: характеристика народа своего края, цикл рассказов «Знакомство и беседы с хорошими людьми»,

письма, а также «беспристрастные печатные отзывы на мои стихотворения».

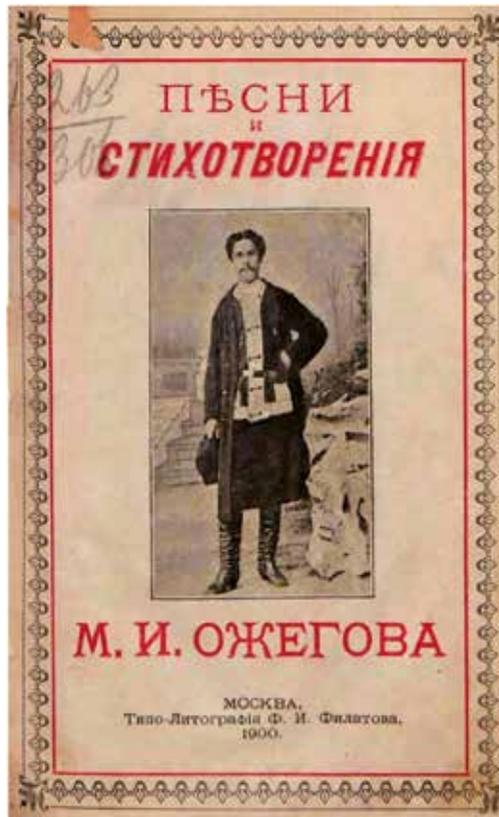


Рисунок 5 — Обложка второй книги М.И. Ожегова из цикла «Моя жизнь и песни для народа». 1901 г.

из-за прекращения издательской деятельности Е.А. Губанова, на которого в последнее время ориентировался Ожегов при печатании своих песенных сборников.

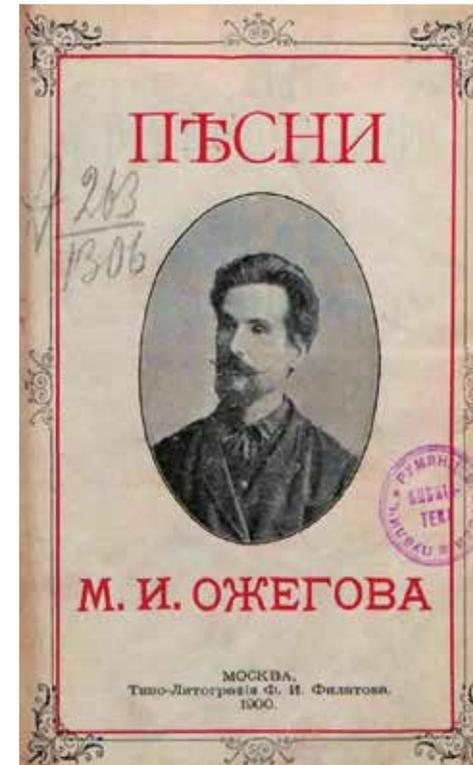


Рисунок 6 — Обложка третьей книги М.И. Ожегова из цикла «Моя жизнь и песни для народа». 1901 г.

Первые три книги «стихотворного наследия» Ожегова (рисунки 4, 5, 6) вышли в свет в 1901 г.¹, планы же по выпуску четвертой и пятой книг так и не были реализованы, скорее всего,

Но могла быть и другая причина, которая связана с переменами в его мировоззрении: будучи по натуре изначально весьма далеким от политики, он, по случаю близко познакомившись с революционно настроенными рабочими-литераторами, проникся идеями борьбы за свободу и справедливость. Работая в 1905 г. на железной дороге в Ярославле, он примкнул к забастовочному движению местных железнодорожников и даже был избран чле-

¹ На обложке второй и третьей книг по ошибке издателя указан 1900 год.

ном забастовочного комитета. За участие в одной из забастовок он был арестован и провел два месяца в одиночной камере тюрьмы. Метка о неблагонадежности, полученная вследствие этого события, еще больше усложнила жизнь Ожегова.

М.И. Ожегов в 1902 г. стал членом Суриковского литературно-музыкального кружка — объединения писателей-самоучек из народа, созданного в 1872 г. в Москве по инициативе поэта И.З. Сурикова (1841–1880).

Начало этому кружку положило издание в 1870 г. сборника произведений писателей-самоучек «Рассвет». В начале 1900-х гг. возник «Московский товарищеский кружок писателей из народа». С 1903 г. разрозненные кружки стали объединяться в Суриковский литературно-музыкальный кружок, цель которого, согласно уставу, утвержденному 28 мая 1905 г., — объединить писателей, певцов, музыкантов из народа для выявления и развития творческих талантов.

Поэт-самоучка на рубеже XIX–XX вв. — явление чисто русское, национальное. Оно было непонятно современникам-иностранцам, которые сомневались, что в России есть поэты из народа, сложившиеся вне влияния литературной школы: «Как может возникнуть стремление писать стихи у человека столь низкой культурной среды, живущего под давлением таких невыносимых социальных и политических условий? <...> лирический поэт-крестьянин — это загадка», — писал тогда американский философ и психолог Уильям Джемс (1842–1910), хорошо знавший русскую литературу.

Это «загадочное» явление замечательно описал В.В. Маяковский в своей поэме «Хорошо!»:

«За городом — поле. // В полях — деревеньки. // В деревнях — крестьяне. // Бороды — веники. // Сидят папаша. // Каждый хитр. // Землю попашет, // напишет стихи» [2, с. 434–435].

«Суриковцы» были преимущественно поэтами-песенниками; лучшие их стихи, родственные по стилю крестьянской лирике, иногда прочно входили в народный обиход, становясь песнями. Впрочем, по мнению российского фольклориста В.Е. Гусева (1918–

2002), «из многочисленных произведений, написанных в манере кольцовской и суриковской лирики, ...лишь очень немногие приобрели действительно песенную жизнь, а еще меньшее количество вошло в устный репертуар [народных] масс. Песенная популярность произведений поэтов-суриковцев зачастую преувеличивается исследователями их творчества» [3, с. 37]. Среди «немногих» произведений, отмеченных фольклористом как получившие «песенную жизнь», названа песня «Потеряла я колечко» в обработке М.И. Ожегова. Характерно, пишет он, что другие песни Ожегова, за исключением песни «Меж крутых бережков», не приобрели такой же популярности, как эта его обработка старой песни. Нельзя не отметить, что стихотворные тексты Ожегова, как правило, легко ложатся на музыку. Это отчасти объясняется тем, что он сам был музыкант: обладал хорошим слухом, владел музыкальным инструментом. «...Поэзия всегда сосуществовала вместе с музыкой; поэт был к тому же и музыкантом, поэт сопровождал рецитацию музыкой собственного сочинения, соединявшейся с содержанием поэтического текста» [5, с. 140]. Что касается остальных поэтов-суриковцев, то «как бы ни пропагандировал Ожегов в своих песенниках их стихи, в устный репертуар они не проникли».

Они издавали газеты (например, «Доля бедняка», 1909–1914) и журналы, выпустили около сорока литературных сборников. М.И. Ожегов печатался во всех изданиях кружка. Многие суриковцы испытали влияние народнических идей, другие включились в революционное движение. «Своими песнями поэты-самоучки будили народ, звали его на борьбу с насилием и гнетом и пели свои песни не от безделья, не для забавы», — писал московский литератор, также выходец из народа, И.А. Белоусов [1].

В Суриковском литературно-музыкальном кружке «отметился» и Сергей Есенин. Приехав в 1912 г. в Москву, он стал искать пути в большую литературу. Напечатав несколько стихотворений в газетах и журналах, в конце 1914 г. Есенин подал заявление с просьбой о зачислении в действительные члены кружка. Кружковцы часто устраивали встречи, на которых писатели и поэты читали свои произведения, обсуждали творчество своих коллег. Именно перед суриковцами молодой Есенин (ему тогда

было около 20 лет) впервые публично выступил с чтением своего стихотворения «Русь». С. Есенин регулярно участвовал в работе кружка (был на общественных началах секретарем журнала Суриковского кружка «Друг народа», занимался подготовкой его второго номера), обсуждал различные творческие вопросы с другими участниками, среди которых неизменно находился М.И. Ожегов, не пропустивший ни одного собрания кружка.

В феврале 1915 г., участвуя в заседании редакционной комиссии Суриковского кружка, С. Есенин выразил свое несогласие с принципами отбора материалов для журнала «Друг народа», которые были предложены руководителями кружка, и подал заявление о своем выходе из кружка.

Творчество писателей из народа не осталось незамеченным российским литературным обществом, в том числе и благодаря активной деятельности Суриковского литературно-музыкального кружка. В письме от 25 августа 1910 г. в письме одному из начинающих писателей М. Горький сообщил о своем намерении написать статью о писателях-самоучках, и в феврале 1911 г. его статья под заголовком «О писателях-самоучках» была опубликована в журнале «Современный мир» [16].

В этой статье М. Горький дает результаты своего обстоятельного литературоведческого анализа прочитанных им за 1906–1910 гг. более четырехсот рукописей «писателей из народа», в которых «запечатлены живые человеческие души, <...> звучит непосредственный голос массы». «Все эти тетрадки серой бумаги», которые Горький прочитал «внимательно, как только мог», «дают возможность узнать, о чем и как думает потревоженный русский человек в долгие ночи шестимесячной зимы».

Выводы горьковского исследования коснулись группы из 348 авторов (из них одиннадцать человек печатают свои произведения). Горький изучил их сословную и профессиональную принадлежность, уровень грамотности, «побудительный мотив к писательству», тематику произведений, разницу настроений авторов «в литературе печатной» и «в литературе писанной», их отношение к литературе, к родному слову, критически разобрал отрывки из стихотворных и прозаических текстов.

Ни в тексте статьи, ни в каком-либо из рассмотренных нами источников нет сведений о том, был ли Ожегов в числе авторов, охваченных этим исследованием, поэтому можно лишь с определенной долей вероятности предположить, что он «попал» в группу из семнадцати человек, которые, по словам Горького, «кратко и вполне определенно заявляют, как в один голос: “Люблю писать”». А Ожегов всегда заявлял, что его призвание — сочинять песни. «Произведения этой группы, — говорится в статье, — являются наиболее литературными, интересными и что-то обещающими. Но, как назло, авторы — люди, заключенные в плен невероятно тяжелых условий...». И, как мы знаем, Ожегова тоже постоянно преследовала нужда.

Своей статьей М. Горький, будучи и сам писателем-самоучкой, «писателем из народа», напомнил обществу еще раз «о необходимости внимания и уважения к народу — народ требует уважения к нему, внимания к его поискам, к работе его проснувшейся мысли».

Эта статья была высоко оценена известным литературным критиком Сергеем Шамяном, который в марте 1901 г. написал: «Тысячи нитей протягивались из сердца пытающихся к сознательной жизни, интересующихся литературой “людей из народа” к их славному собрату — писателю-самоучке Максиму Горькому. Кто чувствовал потребность излить свои чувства и думы перед близким человеком, в ком зарождалось желание написать что-нибудь, попытаться счастье в литературе, посылал ему свои рукописи, письма, стихи. <...> И все их писания, как видно из статьи, тщательно и с поразительной любовью и вниманием прочитываются и изучаются Горьким. Он переписывается со многими из них, дает им советы, когда его просят, указывает им, какие книги кому читать, как писать, что делать. <...> В русской литературе, по крайней мере современной, мы не знаем другого писателя, до такой степени морально чуткого и чистого, как Горький» [18, с. 40].

Горький и в дальнейшем продолжал с большим вниманием следить за развитием творчества писателей и поэтов из народа, оказывал им всестороннюю помощь. Горький не переставал

воспитывать художественные вкусы авторов, говорил о необходимости учиться у великих мастеров культуры прошлого, общаться к бессмертным источникам поэтического творчества.

В 1910–1913 гг. в своих письмах к руководителям журнала «Современный мир» он отмечал: «...народные былины, сказки, легенды, песни — это истинное народное творчество, и оно является почвой, из которой развивалась и наука, и религия» [4, с. 668]. Зная по собственному опыту о тяжелых условиях жизни и литературной деятельности рабоче-крестьянских авторов, об их проблемах с публикацией рукописей, Горький предложил журналу взяться за организацию Общества для помощи писателям-самоучкам, причем помощи не только материальной, но, главным образом, моральной, и даже разработал некоторые детали своего плана организации такого общества [4, с. 677].

В 1921 г. суриковцы вошли во Всероссийский союз крестьянских писателей, который в 1925 г. был преобразован во Всероссийское общество крестьянских писателей. Меньшая их часть, включая М.И. Ожегова, оставалась работать в кружке до 1933 г. В Российском Государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) хранятся написанные в советский период стихотворения М.И. Ожегова («Осень», «Памяти А.В. Кольцова», «Царские цепи», «Если взялся он за дело...», «Сияние зари», «Горе от ума», «Паровоз» и др.), преимущественно общественно-политической тематики, поэма «Перестройка деревни», «где восторженно приветствует коллективизацию крестьян» [7, с. 4], а также статья «Песни для народа», датированная 20 марта 1926 г.

Матвеем Ивановичу не довелось получить систематического образования и пришлось ограничиться только учебой в местной земской школе. Однако, благодаря постоянным и настойчивым занятиям самообразованием, включая почти двадцатилетнее общение с активным пропагандистом этого метода получения знаний известным писателем и библиографом Н.А. Рубакиным, благодаря многолетнему участию в работе Суриковского литературно-музыкального кружка и, наконец, благодаря своему богатому жизненному опыту Ожегов стал известным и, по существу, профессиональным поэтом-песенником, стихотворения и песни

которого приобрели в народе большую популярность. Это полностью соответствовало его собственному девизу: быть поэтом — значит, жить и трудиться для народа и вместе с народом. На титульных листах издаваемых книг он нередко рядом со своей фамилией указывал: «писатель-крестьянин». Ожегов творил для народа, а тот платил ему любовью и признательностью.

Литературно-музыкальное наследие М.И. Ожегова является достаточно большим и многообразным. Он написал и опубликовал в отдельных книгах, разных газетах, журналах и сборниках более ста стихотворений и песенных текстов, причем к некоторым из них, импровизируя, подобрал фольклорные мелодии или сам сочинил музыкальное сопровождение, был автором народных лубочных изданий, составителем более десяти сборников стихотворений и песен, подготовил статью по вопросам просветительства и народного чтения, напечатанную в сборнике научных трудов.

Стихотворные тексты М.И. Ожегова музыкальны, напевны, они не раз были положены на ноты. И совсем не случайно отдельные его песни и романсы входят в действующий репертуар современных исполнителей-вокалистов. Вызывает только сожаление, что в большинстве случаев указание на авторство М.И. Ожегова (письменное или устное) отсутствует — либо по незнанию, либо по небрежности, либо по отсутствию элементарной культуры у тех, кто в какой-либо форме использует его произведения.

Заслуги М.И. Ожегова в области поэтического творчества высоко оценила «Литературная газета» (№ 36 от 20 августа 1930 г.), поздравившая его в своей статье с 70-летием и назвавшая «оригинальным и, вероятно, единственным в русской литературе писателем-песенником».

Список литературы

1. *Белоусов И.А.* Литературная Москва. Воспоминания (1880–1928). — М. : Московское товарищество писателей, 1929. — 150 с.
2. *Владимир Маяковский.* Собрание сочинений в 12 томах. — Т. 4. — М. : Правда, 1978. — 589 с.

3. Гусев В.Е. Вступительная статья // Песни и романсы русских поэтов. — М.; Л. : Ленинградское отделение изд-ва «Советский писатель», 1965. — 1119 с.
4. Литературное наследство. Т. 95. — М. : Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук, 1988. — 1079 с.
5. Зубко Г.В. Статус поэта в древнем социуме // Теория и история искусства. — 2014. — Вып. 3/4. — 216 с.
6. Книговедение. Энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 664 с.
7. Литературная газета. — 1930. — 20 авг.
8. Муравьев В.Б. Московские литературные предания и были. — М. : Московский рабочий, 1981. — 351 с.
9. Новый песенник / сост. М.И. Ожегов. — Киев : Изд. книго-торг. Т.А. Губанова, 1896. — 108 с.
10. Ожегов М.И. Моя жизнь и песни для народа. Книга первая. — М.: Типо-Литография Ф.И. Филатова, 1901.
11. Песни и стихотворения М.И. Ожегова, самоучки писателя-крестьянина Вятской губернии, Нолинского уезда, Мальканской волости, деревни Михино. — М. : Типо-Литография Ф.И. Филатова, 1901 (обл. 1900). — 93 с.
12. Песни в духе народа своего края М.И. Ожегова, Вятской губернии, Нолинского уезда, Мальканской волости, деревни Михино. — М.: Типо-Литография Ф.И. Филатова, 1901 (обл. 1900). — 93 с.
13. «Поля и деревня» М.И. Ожегова. — М. : Типография П.Е. Астафьева, 1891. — 19 с.
14. Северный Вестник: литературно-научный и политический журнал. — СПб. — 1892. — № 5.
15. Серов А.Н. Избранные статьи. Том первый. — М.; Л. : Музиздат, 1950. — 628 с.
16. Современный мир: ежемесячный литературный, научный и политический журнал. — СПб. — 1911. — № 2.
17. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослит. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2019. — 816 с.

18. Шаумян С. Литературно-критические статьи. — М. : Гослитиздат, 1952. — 91 с.
19. Якуб А. Современные народные песенники // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук за 1914 год. Т. XIX, кн. 1. — СПб., 1914. — 369 с.

References

1. Belousov I.A. Literaturnaya Moskva. Vospominaniya (1880–1928) [Literary Moscow. Memories (1880–1928)]. Moscow, Moskovskoye tovarishchestvo pisateley, 1929. 150 p.
2. Vladimir Mayakovskiy. Sobraniye sochineniy v 12 tomakh [Collected works in 12 volumes]. Moscow, Pravda, 1978. Vol. 4. 589 p.
3. Gusev V.E. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. Songs and romances of Russian poets. Moscow, Leningrad, 1965. 1119 p.
4. Literaturnoye nasledstvo [Literary Heritage]. Moscow, Vol. 95, 1988. 1079 p.
5. Zubko G.V. Status poeta v drevnem sotsiume [Status of the poet in ancient society]. *Theory and History of Art*, 2014, Issue 3/4, 216 p.
6. Knigovedeniye [Book science]. Entsiklopedicheskiy slovar' Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 664 p.
7. Literaturnaya Gazeta, 1930, No. 36 (73), Avgust 20.
8. Muravyov V.B. Moskovskiye literaturnyye predaniya i byli [Moscow literary legends and true stories]. Moscow, 1981. 351 p.
9. Novyy pesennik [New Songbook]. Sost. M.I. Ozhegov. Kiev, 1896. 108 p.
10. Ozhegov M.I. Moya zhizn' i pesni dlya naroda [My life and songs for the people]. Kniga pervaya. Moscow, 1901.
11. Pesni i stikhotvoreniya M.I. Ozhegova, samouchki pisatelya-krest'yanina Vyatskoy gubernii, Nolinskago uyezda, Malkanskoy volosti, derevni Mikhino [Songs and poems by M.I. Ozhegov, a self-taught writer-peasant in the Vyatka province, Nolinsk district, Malkan volost, the village of Mikhino]. Moscow, 1901 (obl. 1900). 93 p.
12. Pesni v duhe naroda svoeyego kraya M.I. Ozhegova, Vyatskoy gubernii, Nolinskago uyezda, Malkanskoy volosti, derevni Mikhino

[Songs in the spirit of the people of his region by M.I. Ozhegov, Vyatka province, Nolinsk district, Malkan volost, Mikhino village]. Moscow, 1901 (obl. 1900). 93 p.

13. "Polya i derevnya" M.I. Ozhegova ["Fields and village" by M.I. Ozhegov]. Moscow, 1891. 19 p.

14. Severnyy Vestnik. Literaturno-nauchnyy i politicheskiy zhurnal [Northern Bulletin]. St. Petersburg, 1892, No. 5.

15. *Serov A.N.* Izbrannyye stat'i [Selected articles]. Volume one. Moscow, Leningrad, 1950. 628 p.

16. *Sovremennyy mir* [Modern World]. Yezhemesyachnyy literaturnyy, nauchnyy i politicheskiy zhurnal. St. Petersburg, 1911. No. 2, Fevral.

17. *Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, B. H. D. Buchloh, David Joselit.* Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Moscow, 2019. 816 p.

18. *Shaumyan S.* Literaturno-kriticheskiye stat'i [Literary and critical articles]. Moscow, Goslitizdat, 1952. 91 p.

19. *Yakub A.* Sovremennyye narodnyye pesenniki [Modern folk songbooks]. Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy Akademii nauk za 1914 god, 1914, Vol. XIX, Book one, St. Petersburg, 369 p.

УДК 78.08

ББК 85.317

ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА В ТВОРЧЕСТВЕ Э.В. ДЕНИСОВА

КЭ МЭЙЛИ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

e-mail: kemeili@yandex.ru

Э.В. Денисов вошел в историю музыки как смелый новатор, генератор новых идей, теоретик и исследователь искусства. Автор статьи анализирует фортепианные миниатюры, написанные Э.В. Денисовым в 1960–1980-е гг., в контексте новаторской концепции композитора в области музыкального жанра, стиля и композиционной техники XX в. Фортепианные миниатюры были для Э.В. Денисова глубочайшим способом выражения души, мыслей и эмоций, а также источником вдохновения в его новых творческих поисках.

Произведения разных лет содержат развернутые, эмоционально наполненные мелодии и особую ритмическую систему: асимметричные сочетания, тактовые и нетактовые ритмические формы, ритмическую гармоническую последовательность, а также «серийность». Они обладают сочетанием богатой фактуры, нового ощущения звуковой геометрии и уникальности музыкального организационного пространства.

В статье обобщаются рассмотренные особенности фортепианных миниатюр Э. Денисова, которые насыщены контрастами и сочетанием традиционных духовных устоев с новыми техниками композиторского письма, позволяющими воплощать новые идеи, для которых традиции стали источником вдохновения и мотивации.

Ключевые слова: фортепианные миниатюры, традиции, новаторство, творчество Э.В. Денисова, цикл «Багатели», ритмические системы, организация звуковысотных отношений, методы контраста, особенности формы фактуры, контраст, музыкальное пространство, полиметричность.

PIANO MINIATURE IN THE CREATIVITY OF E.V. DENISOV

KE MEILI

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

E.V. Denisov entered the history of music as a bold innovator, generator of new ideas, theorist and researcher of art. The author of the article analyzes the piano miniatures written by E. Denisov in the 1960s–1980s in the context of the composer's innovative concept in the field of musical genre, style and compositional technique of the 20th century. Piano miniatures were for E.V. Denisov the deepest way to express the soul, thoughts and emotions, as well as a source of inspiration in his new creative searches.

The works of different years contain detailed, emotionally filled melodies and a special rhythmic system: asymmetric combinations, timed and non-timed rhythmic forms, rhythmic harmonic sequence, as well as "seriality". They have a combination of rich texture, a new sense of sonic geometry and a unique musical organizational space.

The article summarizes the considered features of E. Denisov's piano miniatures, which are full of contrasts, including the combination of traditional spiritual foundations with new techniques of composer's writing, allowing to embody new ideas for which traditions have become a source of inspiration and motivation.

Key words: piano miniatures, traditions, innovation, creativity of E.V. Denisov, "Bagateli" cycle, rhythmic systems, organization of pitch relations, methods of contrast, features of the texture form, contrast, musical space, polymetricity.

Фортепианные миниатюры были для Э.В. Денисова глубочайшим способом выражения души, мыслей и эмоций, а также источником вдохновения в его новых творческих поисках. Это отражено в двенадцатитоновой системе композитора и его «новых» модальностях (пандиатонизм)¹. В 1960–1980-е гг. Э.В. Денисов создал небольшое количество фортепианных миниатюр: цикл «Багатели», состоявший из 7 пьес (1960), а также цикл «Картины»: «Утро», «Колокола» и «Пять пьес»,

¹ Диатонический термин. Пандиатонизм — это музыкальная техника использования диатонической (в отличие от хроматической) гаммы без ограничений функциональной тональности. Такие отрывки обычно представляют собой новые тона и могут быть наложенными трезвучиями или нетерцовым принципом.

«Знаки на белом» (1974). Произведения этих лет содержат развернутые, эмоционально наполненные мелодии и особую ритмическую систему: асимметричные сочетания, тактовые и нетактовые ритмические формы, ритмическую гармоническую последовательность, а также «серийность». Они обладают сочетанием богатой фактуры, нового ощущения звуковой геометрии и уникальности музыкального организационного пространства.

Остановимся на цикле «Багатели» (1960). Произведение состоит из семи пьес и в целом подчиняется традиционным правилам композиции. В первую очередь это проявляется в использовании тональной организации музыки. Так, например, Багатель № 3 написана в тональности ля минор, Багатель № 4 — си-бемоль минор, Багатель № 5 — ре минор. Характерно и применение традиционных жанровых стилей. В истории музыки многие композиторы использовали название «Багатель» для обозначения своих музыкальных произведений в разные исторические периоды. Самым первым композитором, давшим своему произведению название «Багатель», является Франсуа Куперен, который использовал такое название для многих своих пьес для клавесина. Л. Бетховен создал багатели, ставшие предвестниками простых камерных жанров романтизма. К наиболее известным багателям более позднего времени можно отнести «Багатель без тональности» Ференца Листа, который отразил в ней музыкальный стиль XX в. Еще одним из известнейших композиторов, который написал сборник из 14 багателей (Op. 6) является Бела Барток, чье произведение знаменует уход композитора от тональной организации музыки XIX в. к атональности, а также отражает взгляды Бартока на мультикультурную национальную музыку. Багатель нашла новую жизнь в творчестве Э.В. Денисова.

Далее рассмотрим четкую форму фактуры, которая включает в себя следующие элементы: комплекс, сочетающий элементы гомофонии и полифонии, и собственно полифоническую фактуру. Так, например, в Багатели № 1 тема появляется поочередно в разных голосах, что соответствует принципу организации фуги. В начальной части Багатели № 3 гомофонная фактура создает аллюзию на стиль романтизма, особенно в момент использования

фортепианных педалей, придающих музыкальным фразам мелодичность. В данной части композиции в конце каждой фразы присутствует небольшая пауза, что также напоминает характерные черты романтизма. Исследователи называют такой прием «вздохом». В 31-м такте добавляется многоголосная полифоническая фактура, которая обогащает внутреннюю структуру, усиливает акустический эффект, полностью соответствуя духу позднеромантической музыки (Йоганнес Брамс). Особенности тематизма соответствуют и метроритмические средства. В цикле используется регулярная метрика с размерами (№ 2 3/8, № 3 2/4, № 4 4/4, № 6 4/4). Постоянство смены сильных и слабых долей приобретает выразительное значение. Так, в Багатель № 2 активность трехдольного размера создает эффект кружения, принимая неумолимо и монотонно повторяющуюся форму, обладающую высоким динамическим потенциалом.

В 1960-е гг. Э.В. Денисов, досконально изучив новые техники своих современников-композиторов, значительно обновил свой собственный музыкальный язык на основе их опыта, что воплотилось в новаторских особенностях фортепианного произведения «Багатель». Это проявилось в следующих чертах.

Особенности ритмической системы

Постоянно меняющиеся тактовые размеры (симметричные и асимметричные), например: Багатель № 1, 4/4-7/8, 4/4-2/4, 9/8-3/8. Здесь постоянное чередование ритма отражает музыкальный язык повествовательного диалога на семантическом уровне; Багатель № 2, 3/8-4/8-3/8, 2/8-3/8; Багатель № 5, 4/4-6/4-3/4-4/4, 5/4-6/4-3/4-4/4-3/4-4/4, 3/4-4/4-3/4-6/4. Нетрудно заметить, что общий метр в Багатель № 5 очень изменчив. Кроме того, в данном музыкальном произведении существует еще одно необычное явление: композитор специально разместил устойчивое тактовое сочетание: 4/4 представлен в виде октавной структуры, а тактовый размер 6/4 представлен в виде аккорда. В начале пьесы (4/4) мерной октавной поступью в басах,

в динамике пианиссимо излагается первый тематический элемент. Ответом ему является новое образование (такт 3, размер 6/4) в более плотной дублировке октавами и терциями, которое словно расширяет музыкальное пространство, придавая общему звучанию импрессионистически сумрачный акустический эффект (рисунок 1).



Рисунок 1 — Пример № 1

Использование микстурных дублировок делает фактуру более плотной, музыка имеет характер пассакалии и напоминает звучание органа. Торжественная звуковая красота произведения переключается с «Затонувшим собором» Клода Дебюсси. Здесь в полной мере демонстрируется эстетическое кредо Э.В. Денисова — «не воспринимаю музыку, из которой изгнана красота» (рисунок 2).



Рисунок 2 — Пример № 2

На третьем повторении тактового размера 4/4 происходит кульминация пьесы. На расстоянии с 19-го по 20-й такты громкость звука постепенно увеличивается с уровня меццо-пиано, где трижды поменялись регистры, объединяясь секундовым диссонансом, а далее через одну паузу «вздоха» изложение переходит в кульминационный раздел (рисунок 3).

В заключительной части в третий раз появляется тактовый размер 6/4. Высокий регистр в соединении с низкой громкостью звука (пиано пианиссимо — *ppp*) создает акустический эффект постепенного затухания и отдаления до тех пор, пока на моменте звучания двух последних половинных нот музыка исчезает (рисунок 4).



Рисунок 3 — Пример № 3



Рисунок 4 — Пример № 4

В целом звучание музыки в данном произведении достаточно широкое и медленное, с высокой степенью выразительности, которой обладает былина, сказание. Э.В. Денисов наделяет в нем

«устойчивые сочетания» особыми музыкальными семантическими характеристиками: октава на тактовом размере 4/4 как будто «протекает», а аккорд на размере 6/4 «статичен», образуя эффект контраста во временном диапазоне музыки.

Нетрадиционные временные знаки: в цикле композитор применяет традиционные методы нотного письма, а также использует знаки акцента и фразировки для обозначения ударения в музыкальной фразе. Помимо этого, в технике композитора встречается **полиметричность:** одновременное использование двух или более акустически различных метрических размеров.

Ритмо-тембровый тематизм. В музыкальных произведениях Э.В. Денисова ритм наделяется образным значением. Например, в Багатели № 4 равномерно симметричные, активные и непрерывные ритмические аккорды используются в качестве фона темы, делая ее чрезвычайно динамичной. Композитор использует знаки (>) обозначения динамических оттенков для того, чтобы преобразовывать повторения симметричных ритмов, создает контраст во избежание монотонного движения звуков. Такой непрерывный повторяющийся ритм также демонстрирует дань уважения Э.В. Денисова композитору И.Ф. Стравинскому, который первый внес значительные преобразования в модель ритмической структуры.

Новаторство ритмического творчества для музыкальной организации имеет не менее важное значение. Музыкальные мысли рождаются через создание временной структуры, что, соответственно, может отражаться в определенном ритмическом образе [6].

Методы организации звуковысотных отношений

Среди новой гармонической лексики присутствует термин «стиль неправильной ноты» (*wrong-note style*), обозначающий аккорд с дополнительными нотами. Подобный прием полифункциональных наложений встречаем в творчестве И.Ф. Стравинского. Об этом немецкий композитор и му-

зыковед Вальтер Гизелер написал после анализа работ Стравинского: «Его (лад) часто называют до мажор с ошибочным звучанием, то есть композитор сознательно вкладывает традиционное понимание тоники и доминанты одновременно. Несмотря на то, что уже давно существует древняя формула главного тоника-субдоминанта-доминанта, в то же время он нарушает ее и сознательно остается в пределах диатонического звукоряда» [5, с 52]. Высота звука «стиля неправильной ноты» придает сочетанию диссонанса и устойчивости в звуке ироничность, например, как это происходит в Багатели № 1 в 10-м такте, в Багатели № 2 в 17-м такте, в Багатели № 3 в 32-м, 37-м и 39-м тактах, а также в пьесе «Пять пальцев» из цикла «Пять пьес», где в музыкальной фразе гамма соль сначала из тоники начинает подниматься и доходит до C2, а затем переходит в соль-диез (рисунок 5).



Рисунок 5 — Пример № 5

Применение хроматической системы. Это основные особенности развития стилей музыкальных мелодий в XX в. Э.В. Денисов в своем творчестве использовал измененные ступени, чтобы достичь хроматизма, создавая напряженные звуковые эффекты, формируя изменяющийся звук, размывая тональность и создавая неопределенность, тем самым избегая старомодных моделей в традиционном жанровом стиле.

Различные методы контраста

Широкие динамические контрасты особенно выразительны на микрочастке музыкальной формы. В Багатели № 2 с 49-го по 50-й такты (*pp* - \curvearrowright - $\hat{\curvearrowright}$ - *f*), в Багатели № 6 с 27-го по 28-й такты (*pp-f-sff*).

Напряженность создается также благодаря контрастированию формы и протяженности музыкальных фраз, как, например, это представлено в Багатели № 3, где короткая фраза нижнего голоса контрастирует с относительно свободными большими фразами высокого голоса. В своем произведении Э.В. Денисов одновременно сочетает особенности пения, мышления и антагонизма музыкальных фраз, объясняя это на семантическом уровне: композитор объединил вместе музыкальные «сомнения» и «созерцание», придав своим музыкальным миниатюрам философский подтекст (рисунок 6).



Рисунок 6 — Пример № 6

Контраст регистра. Например, в Багатели № 4 характерная октавная тема звучит поочередно в верхних и нижних голосах (рисунок 7).



Рисунок 7 — Пример № 7

Особое значение в цикле багателей имеет вариантно-вариационная техника. Это представлено, в частности, в Багатели № 4, где такты 41–43 — это вариации тактов 13–15. Структура Багатели № 6 формируется по принципу куплета, где хоровой припев имитирует тему одногласного запева (рисунок 8).



Рисунок 8 — Пример № 8

В другой фразе тоника повышается на один полутон, формируя таким образом вторую вариацию (рисунок 9).



Рисунок 9 — Пример № 9

Необходимо отметить, что применение вариационной техники является одной из существенных творческих особенностей Э.В. Денисова, важным средством формирования образа музыки и ее развития. Метод жанровых вариаций используется в таких произведениях, как «Вариации» (1961), написанные в технике додекафонии, а также там, где параллельно применяется стиль барокко, например, «Вариации на тему Генделя» (1986). Сам Э.В. Денисов так выражал свой взгляд на причины возникновения особого упора на вариационные техники в своем творчестве:

«Вариационность, как наилучший метод исчерпывания темы серии и основа строения формы в любом ее малом отрезке, стала со временем одним из ведущих приемов построения крупных форм в додекафонной музыке, позволяя сочетать непрерывную обновляемость с единством первоначальной структуры» [2, с. 478–525].

Особенности формы фактуры Э.В. Денисова

Особенностью фактуры в произведениях Э.В. Денисова стало использование принципов пуантилизма — точечной формы. Согласно мнению китайского исследователя Ляна Цзюня, первоначальный замысел композитора о применении точечной фактуры (пуантилизма) объясняется следующим: «“Точечная форма” основана не только на слуховом ощущении звука, но также и на визуальном облике. Иными словами, слуховая составляющая пуантилизма — это единственная независимая, короткая и несвязная точка музыки, в то время как визуальная составляющая — это знак, обозначающий один тон или звуковую группу, который представлен на партитуре. Таким образом, «точка» в данном случае — это звуковая точка, которая отражает каждый отдельный звук» [4, с. 37]. **Точечная фактура делится на три вида:** 1) «Стрельба» (Ю.Н. Холопов и В.С. Ценова) («Солнце инков», такты 9–11 третьей части произведения), 2) «пуантилистические всплески» («Соната для скрипки и фортепиано», такты 39–49 третьей части произведения), 3) «уколы» («DSCY», такты 1–22 в первой части произведения (рисунок 9)). Следующая диаграмма представляет собой схему расположения точек в произведениях композитора, основанную на вышеприведенных примерах ①②③ (прим.: диаграмма расположения точек была составлена Лян Цзюнем).

Подобный способ уникального музыкального мышления также полностью проявился и в более серьезных и сложных произведениях Э.В. Денисова. Однако в фортепианных

миниатюрах композитора также можно увидеть музыкальные интенции, которые были характерны для него еще до момента полноценной творческой зрелости. Так, например, в Багатели № 7, несмотря на то, что ритм произведения симметричный, а также на то, что три голоса формируют три акустических уровня, линия каждого голоса прерывна. Между звуковыми группами в данной композиции присутствуют изолирующие знаки паузы, в то время как бас полностью изолирован «точкой». Таким образом, данное произведение имеет тенденцию к характерной точечной фактурной форме Э.В. Денисова (рисунок 11).

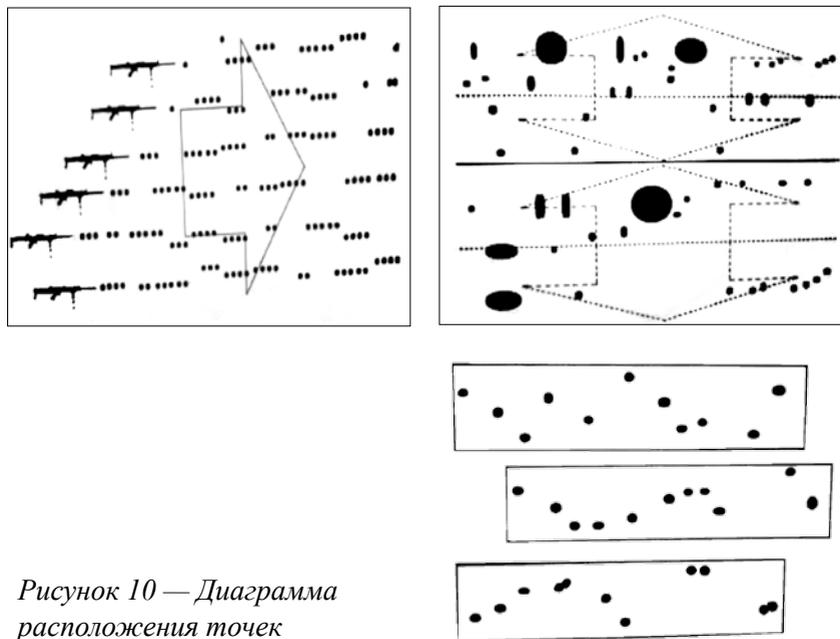


Рисунок 10 — Диаграмма расположения точек

Исследователь Н.А. Гаттаулина в своей работе проводит анализ произведений Э.В. Денисова с точки зрения семантического уровня, обозначая «точки» композитора как «звукоточки»: «Эта “точка” воспринимается одновременно как остановка и как начало подвижного целенаправленного луча — начала отсчета» [1, с. 118].



Рисунок 11 — Пример № 10

Помимо этого, среди характерных для Э.В. Денисова фактурных особенностей также присутствует еще одна, ярко представленная в миниатюре для фортепиано «Клоуны» из цикла «Пять пьес». Здесь композитор посредством коротких музыкальных звукоточек и прерывистого музыкального ритма аккуратно воспроизводит образ вороватой походки клоунов, что в сочетании с ремаркой *presto* в четвертом такте придает фортепианной миниатюре драматический образ (рисунок 12).

Независимо от того, используется ли форма расширенных аккордов или собственная фактура Э.В. Денисова, его произведения более красочны, разнообразны и сфокусированы, чем у других композиторов. Именно поэтому фактурная форма, характерная для Э.В. Денисова, стала уникальной особенностью его творчества, выделяющего композитора среди остальных. Уникальная фактурная техника композитора — это еще и воплощенная форма полифонического мышления музыканта. В то же время такая техника демонстрирует мастерство сочетания Э.В. Дени-

совым богатыми фактурными форм и геометрического звучания со своеобразием музыкальной организации пространства.



Рисунок 12 — Пример № 11

Результатом проведенного анализа становится вывод: Э.В. Денисов в рамках создания цикла миниатюр для фортепиано «Багатели» и цикла фортепианных пьес смог совершить прорыв в музыкальном стиле второй половины 1950-х гг., реализовав тем самым свой потенциал музыканта-авангардиста. Э.В. Денисов использовал свое новаторское мышление, чтобы придать новую жизнь старому и традиционному жанру барокко в музыкальных пьесах «Багатели», а также внести новые идеи в простые жанровые формы. По этому поводу исследователь Ю.Н. Холопов утверждал следующее: «В пестром пучке эстетических тенденций была линия острой мысли, хроматической интонации, утонченной экспрессии. К произведениям такого типа относится написанный в 1960 г. цикл фортепианных миниатюр «Багатели» [3, с. 53].

Таким образом, высказанные соображения позволяют сделать следующие выводы.

Как и у других композиторов, мир искусства Э.В. Денисова насыщен контрастами. Традиционные духовные устои сочетались

в творчестве Э.В. Денисова с традициями на уровне технологии, техники композиторского письма. В связи с этим мы согласны с обозначенными Н.А. Гаттаулиной связями Денисов — Шостакович, Денисов — Стравинский, Денисов — Шенберг. Конкретизируют данные параллели утверждения А. Шнитке: «Шостакович “привил” Денисову живой нерв его музыки, Стравинский — гуманистически-ясный тонус, Барток — тембровое чутье, Шенберг — конструктивную логику, Веберн — экономность деталей, Булез — терпкую поэтичность музыки, стоявшей уже по ту сторону дилеммы “расчет или вдохновение”». Э.В. Денисов — один из самых известных представителей музыкального авангарда в России второй половины XX в. В отношениях между традицией и новаторством у Э.В. Денисова не существовало противоречия. Традиция и новаторство пересекают друг с другом. Традиции дают основу новаторству, а новаторство дарит традициям новую жизнь.

Список литературы

1. Гатаулина Н.А. Фортепианное творчество Эдисона Денисова: расширение звукового пространства инструмента в современном контексте художественной культуры. — М., 2014. — 195 с.
2. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. — М., 1969. — С. 478–525.
3. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. — М.: Композитор, 1993. — 288 с.
4. 梁军. 爱迪生·杰尼索夫作品中的织体特征——兼及其主要音乐语汇研究. 上海音乐学院. 2015. 125页 [Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э.В. Денисова: исследование основной музыкальной лексики. Шанхайская консерватория музыки, 2015. 125 с.].
5. Water Greseler 二十世纪音乐的和声技法, 杨力青 译, 上海: 上海音乐学院出版社, 2006. 272页. [Вальтер Гизелер. Техники гармонии в музыке XX века / пер. Ян Дицин. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2006. — 272 с.

6. *Kurilenko E.N.* Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2 — С. 181–210.

References

1. *Gataulina N.A.* Fortepiannoe tvorchestvo Edisona Denisova: rasshirenie zvukovogo prostranstva instrumenta v sovremennom kontekste hudozhestvennoj kul'tury [Piano creativity of Edison Denisov: expansion of the sound space of the instrument in the modern context of artistic culture]. Moscow, 2014. 195 p.

2. *Denisov E.V.* Dodekafoniya i problemy sovremennoj kompozitorskoj tekhniki [Dodecaphony and problems of modern composing technique]. In: *Music and Modernity*. Moscow, 1969, pp. 478–525.

3. *Kholopov Yu.N., Tsenova V.S.* Edison Denisov. Moscow, Composer, 1993. 288 p.

4. 梁军. 爱迪生·杰尼索夫作品中的织体特征——兼及其主要音乐语汇研究. 上海音乐学院. 2015. 125页 [Denisova: a study of the basic musical vocabulary. Shanghai Conservatory of Music]. 2015. 125 p.

5. *Water Greseler* 二十世纪音乐的和声技法, 杨力青译, 上海: 上海音乐学院出版社, 2006. 272页. [*Walter Gieseler* Harmony techniques in the music of the twentieth century]. Shanghai, Shanghai Conservatory, 2006. 272 p.

6. *Kurilenko E.N.* Muzyka i xoreografiya. Voprosy vzaimodejstviya [Music and choreography. Questions of interaction]. Theory and history of art, 2021, Issue 1/2, pp. 181–210.

Театральное искусство

УДК 739
ББК 85.12

И.Л. АНДРОНИКОВ И ТРАДИЦИИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Е.Н. ШЕЛУХИНА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: e.sheluhina@yandex.ru

Статья посвящена влиянию традиций Московского художественного театра на литературное и критико-публицистическое творчество И.Л. Андроникова.

Рассмотрены устные рассказы, в которых Андроников создает образы видных деятелей русского сценического искусства — А.А. Остужева, В.И. Качалова, Ф.И. Шаляпина, — пользуясь мастерством вживания в характер мысли, пластику героя, воспроизводя синтаксис его речи, тембр голоса, жесты, создавая портрет, который может быть узнан не только теми, кто знал прототипа лично, но и теми, кто представляет его через искусство рассказчика.

В связи с этим освещены некоторые аспекты замысла и воплощения устных рассказов автора в свете положений системы К.С. Станиславского, таких как «правда переживаний», «кинолента роли», «метод физических действий», воспринятые Андрониковым через непосредственное наблюдение за искусством основателей МХАТа в годы его расцвета. Намечено явление синтеза мусических искусств в создании художественных образов.

Ключевые слова: сценические искусства, музыка, слово, устный рассказ, интонация, тембр, художественный образ, сценический показ, Московский художественный театр, К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.И. Качалов, И.Л. Андроников.

I.L. ANDRONIKOV AND THE TRADITIONS OF THE MOSCOW ART THEATER

E.N. SHELUKHINA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to the influence of the traditions of the Moscow Art Theater on the literary and critical-journalistic creativity of I.L. Andronikov.

The oral stories in which Andronikov creates images of prominent figures of Russian stage art — A.A. Ostuzhev, V.I. Kachalov, F.I. Chaliapin, — using the skill of getting used to the character of thought, plasticity of the hero, reproducing the syntax of his speech, the timbre of his voice, gestures, creating a portrait that can be recognized not only by those who knew the prototype personally, but also by those who recognize him only in the narrator's transmission.

In this regard, some aspects of the author's conception and embodiment of oral stories are highlighted in the light of the provisions of the Stanislavsky System, such as "the truth of experiences", "the film of the role", "the method of physical actions", perceived by Andronikov through direct observation of the art of the founders of the Moscow Art Theater in its heyday. The phenomenon of the synthesis of musical arts in the creation of artistic images is outlined.

Key words: stage arts, music, word, oral story, intonation, timbre, artistic image, stage show, Moscow Art Theatre, K.S. Stanislavsky, V.I. Nemirovich-Danchenko, V.I. Kachalov, I.L. Andronikov.

Вглядываясь в биографию выдающегося деятеля отечественного просвещения, писателя, мастера устного рассказа И.Л. Андроникова, анализируя принципы его работы и артистического дарования, нельзя пройти мимо традиций русского драматического театра. В своих выступлениях с эстрады Андроников наследовал их, как в актерском перевоплощении, так и в целом, продолжая линию И.Ф. Горбунова, В.Н. Яхонтова и других представителей «театра одного актера». Как исследователь, критик и писатель, он не раз обращался к выдающимся театральным деятелям, в устных рассказах воссоздавал их образы и характеры, в статьях — анализировал роли и постановки, достижения сценического искусства. Наконец, как представитель видной в художественных и педагогических кругах семьи Гуревичей, дышал воздухом театральной среды и, прежде всего, Московского художественного театра.

Имя К.С. Станиславского нередко встречается у Андроникова. Он ссылается на авторитет режиссера. Так, анализируя искусство Ф.И. Шаляпина, он пишет: «Утверждая, что синтеза в искусстве, особенно театральном, очень редко кто достигал, Константин Сергеевич Станиславский признался: "Я бы мог назвать одного Шаляпина"» [5, с. 87]. В рассказе «Ошибка Сальвини» от имени выдающегося актера Малого театра А.А. Остужева произносит: «Непосредственное переживание на сцене у него (Сальвини. — Е. Ш.) не рождалось. И тем не менее даже рентгеновский глаз Константина Сергеевича (Станиславского!) принял это великое изображение страсти за самую страсть!» [4, с. 158]. В документальном фильме «Страницы большого искусства. Из кинохроники прошлых лет» (режиссер В. Щелканова; Главная редакция литературно-драматических программ ЦТ, 1966 г.) Андроников демонстрирует серию фотопортретов Станиславского, снятую во время просмотра кукольного спектакля С.В. Образцова, и остроумно называет эти выразительные по непосредственной реакции Константина Сергеевича кадры «замечательной рецензией на одно из весьма замечательных явлений нашей театральной культуры последних десятилетий».

Характерная особенность литературно-критических работ Андроникова — параллели между искусствами, когда одни виды и жанры иллюстрируются и разъясняются посредством других. Вот пример взаимодействия *театра и литературы*, где снова встречаемся с именем великого реформатора театральной сцены: «В последние годы жизни К.С. Станиславский мечтал так поставить спектакль, чтобы актеры в ходе репетиций не знали, с какой стороны будет зал, откуда будет смотреть на них зритель. В положении такого актера находится читатель Виктора Шкловского. Он никогда не знает, с какой стороны будет вскрыт предмет исследования, с "какого боку" подойдет к нему Шкловский» [7, с. 201].

Обращение к опыту Станиславского не было для Андроникова сугубо книжным знанием. Оно коренилось в личных воспоминаниях и впечатлениях. Находим свидетельства тому в документальном фильме «Искусство преображения» (режиссер А. Казьмина; т/о «Экран», 1978 г.). Здесь, отве-

чая на вопрос критика А.А. Золотова об истоках присущего ему мастерства имитации и перевоплощения, Андроников говорит: «Мхатовские методы воспринимают не только актеры, но и зрители. Это особого рода преобразующее влияние. Я был с молодых лет влюблен во МХАТ, ходил на его спектакли по многу раз, когда бывал в Москве на каникулах (в эти годы И.Л. учился в Ленинградском университете. — *Е.Ш.*), бредил МХАТом и считаю себя учеником МХАТа». В фильме Андроников описывает единственную встречу со Станиславским, произошедшую благодаря тете Л.Я. Гуревич, выдающемуся критику, публицисту, защитнице дела Художественного театра, адресату Станиславского, а после его смерти — редактору-составителю сборника воспоминаний о нем [13]. По словам Андроникова, он видел Станиславского в роли Крутицкого в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (постановка В.И. Немировича-Данченко, 1910 г., возобновлена после возвращения труппы из гастролей по США в 1924 г.): «Станиславский передал через секретаря, чтобы мы не уходили, а зашли за кулисы, что он хочет с нами познакомиться. Он вышел в гриме, и когда тетка Любовь Яковлевна заговорила с ним, он все время делал так (на видеозаписи И.Л. имитирует характерные звуки, вроде неразборчивого «пения-бубнения», которые издавал Станиславский. — *Е.Ш.*), потом сложил какую-то бумагу трубой, смотрел через подзорную трубу, потом подудел на этой трубе и говорил деловые фразы, но в образе Крутицкого... Мы его увидели, вероятно, минут через сорок после спектакля, он все еще был Крутицкий».

Показательны в связи с этим воспоминания самой Л.Я. Гуревич о К.С. Станиславском: «Он часто пел, передавал в лицах разные юмористические сцены с натуры» [13, с. 128], «“представлял” актеров-французов из петербургской труппы (в ролях), разыгрывал сценку (Кларети — маститый глава *Comedie Française* — принимает юбилейное подношение от молодого декадента). Чудесно показывал самого себя в забавных случаях» [15, с. 77]. Эти слова чрезвычайно интересны, поскольку описывают своеобразные сценки-имитации, в своей сюжетной основе и заостренной комической выразительности, близкие

некоторым рассказам Андроникова. С другой стороны, любопытны замечания Андроникова о процессе работы над своими рассказами, о перевоплощении в героя, от лица которого ведется повествование: «Лично я вижу этого человека перед собой, несколько сбоку, в воздухе. И в то же время чувствую, что я его повторяю» [3, с. 25]. Это напоминает одно из открытий Станиславского — «видения», т.е. визуальные образы, представленные в динамике, которые проходят перед внутренним взором артиста. Режиссер советовал накапливать их в работе над ролью, «логически и последовательно создавать “киноленту роли”» [9, с. 48]. Андроников не только применял этот совет в создании и воплощении героев. Он постоянно тренировал эту способность, прилагая ее к разнообразным жизненным ситуациям. По его собственным словам, вызывал «видения» других людей и решал те или иные задачи, как бы изнутри их опыта: вел собрания от лица А.А. Фадеева, редактировал рукописи в образе С.Я. Маршака, выстраивал ритмико-интонационную структуру стиха голосом В.Н. Яхонтова: «И пусть это не покажется странным, я многому научился у тех, в образы которых “внедрялся”. Я до сих пор становлюсь находчивее, думая в образе» [3, с. 19]. Интересно, что всякий раз, подходя к тому месту в своих устных новеллах, где должен был возникнуть его герой, Андроников, даже говоря от своего имени, нередко начинал воспроизводить отдельные черты — проблески интонации, тембр, жесты, характерные для персонажа. Иными словами, персонаж уже владел им, а потом — не сразу отпускал, как не отпускал Станиславского образ Крутицкого.

Обратимся также к другим положениям Системы, в частности, к «методу физических действий». Станиславский настаивал, что необходимо прежде всего «реальное ощущение жизни роли, и не только душевное, но и телесное» [8, с. 24], т.е. психическое оправдание механических движений и одновременно проникновение в образ: к мысли и слову — от движения и жеста. Здесь снова обнаруживаем перекличку с искусством сценического показа Андроникова. Режиссер С.А. Герасимов замечал, что в новелле «Римская опера» рассказчик

проводит руками по голове, и зрители перестают видеть его седую шевелюру, а вместо этого перед глазами возникает «отлично выбритый череп» В.Б. Шкловского (вступительное слово перед демонстрацией рассказов И.Л. Андроникова; Главная редакция литературно-драматических программ ЦТ, 1983 г.). Сестра музыковед И.И. Соллертинского вспоминала, как после рассказа об Иване Ивановиче Андроников уходил со сцены его *походкой* [14, с. 300]. По словам дочери писателя Ф.М. Левина, все знакомые отца узнали его *со спины* в мимолетном изображении в фильме «Ираклий Андроников рассказывает»: «Это была спина, осанка, посадка головы отца. Это было чудо» [12, с. 32].

Жест входил в пространство устного рассказа не просто дополнением, «приставной» внешней деталью. Он рождался вместе со словом и подтверждал его. Неповторимая характерность образа воплощалась в синтезе *устного слова*, по-особому окрашенного заключенной в нем *музыкальной интонацией*, и *жеста* (движения, физического состояния). Это подтверждается сравнением серии фотографий разных лет, где запечатлены яркие моменты одних и тех же устных рассказов. Например, диалог об А.А. Остужеве («Ошибка Сальвини» и «Горло Шаляпина»). Всякий раз на фотокадрах они узнаются по характерному жесту — ладони, приставленной к уху. И этот жест (настойчивое повторение которого — не штамп, а художественная неизбежность), в свою очередь, будит неотторжимые воспоминания о механических интонациях, своеобразном «иностранным акценте» практически не слышащего героя.

Создание персонажей устных рассказов проходило у Андроникова этап тщательной подготовки, основанной (по Станиславскому) на «перевоплощении» и «правде переживаний». Андроников описывал ход своей работы: «Вот я встретил интересного для меня человека, наделенного ярко выраженными чертами — в поведении, разговоре, интересного своим взглядом на мир. Я начинаю вникать в его характер, ход мыслей, интонации, структуру речи... Вникая в его образ, я начинаю с увлечением рассказывать о нем, стремясь схватить его речь, жесты, походку. <...> Я вбираю в себя неисчислимое количество оттенков его

характера и, рассказывая, каждый раз вношу новые, еще небывалые в тексте подробности» [3, с. 24]. Такой поиск формы образа, основанный на всматривании, накапливании впечатлений и отборе главных из них, на создании «концентрата» мышления, общения, интонаций, физических проявлений человека, заставляет задуматься о том, что Станиславский назвал «зерном роли». В данном случае — «зерном характера». И это «зерно», как мы отмечали, проявлялось у Андроникова в любых ситуациях жизненного или творческого обихода. Существенно также указание на появление новых подробностей при каждом воссоздании рассказа, вариативности, импровизации, которые невозможны без основополагающего элемента Системы — *воображения*.

Другой представитель школы Московского художественного театра — В.И. Качалов. Воспоминание от непродолжительного личного общения с ним в доме А.Н. Толстого, соединенное с впечатлениями от многих виденных сценических работ, послужили Андроникову основой для создания одного из самых удачных рассказов — «Обед в честь Качалова», в котором он убедительно перевоплощается, воспроизводя и знаменитый бархатный тембр, и тягучие интонации, и паузы, отличавшие речь артиста. Точно найдены и отобраны жесты, передающие портретные черты: перед тем как прочесть фрагмент из «Воскресения» Л.Н. Толстого, Андроников-Качалов снимает и откладывает воображаемое пенсне.

Размышляя о творчестве Василия Ивановича в статье «Благородный Качалов», Андроников ищет в нем черты, близкие его собственной артистической натуре. Говоря о вечерах художественного слова, с которыми выступал Качалов, подчеркивает: «Он не только читал — он играл на эстраде то, чего ему не пришлось сыграть в театре. Тут играл он уже не одну роль, а давал свое истолкование драматическим замыслам, включал в свои программы отрывки и сцены из пьес Пушкина, Горького, Шекспира, Островского — иной раз целые акты. И постепенно пришел к созданию театра в одном лице» [1, с. 288]. И снова автор пользуется приемом *сопоставления искусств*, в данном случае — *драмы и оперы*: «Сам К.С. Станиславский назвал Качалова великим актером. А Вл.И. Немирович-Данченко считал, что в покоряю-

щем воздействии искусства Качалова, в масштабе его дарования было что-то роднящее слово Качалова с пением Шаляпина» [1, с. 287]. Прояснить это сравнение можно, обратившись к статье Андроникова о Шаляпине «Полное собрание исполнений» [5]. Воздействие шаляпинского искусства, по мнению автора, связано с особым рода артистизмом, одухотворением роли, выявлением смысловой и выразительной стороны *интонации*, драматургической функции слова [16, с. 134–135]. Андроников, вслед за своими учителями (в частности, Б.М. Эйхенбаумом), был увлечен проблемой взаимодействия и «двойного кодирования» речевой и музыкальной интонации. Это понимание вновь сближается с мыслью Станиславского: «Хорошо сказанное слово — уже пение, хорошо спетая фраза — уже речь» [9, с. 111].

Образ В.И. Качалова входит в повествование телефильма «Воспоминания о Большом зале» (режиссер А. Казмина; Ленинградская студия телевидения, 1970 г.). Здесь Андроников говорит о выступлении актера на сцене Большого зала Ленинградской филармонии в торжественном концерте-заседании по случаю 100-летия со дня смерти Бетховена — воспроизводит голосом, интонациями Качалова монолог «Эгмонта» Гёте. Однако в искусстве чтения художественной прозы и поэзии Андроникову значительно ближе другой выдающийся ученик Станиславского — В.Н. Яхонтов, которому он посвящает две глубокие аналитические статьи — «Что же такое искусство Яхонтова» [6] и вступительное слово к книге «Театр одного актера» [2].

В искусстве художественной декламации Андроников через Яхонтова в переосмысленном виде воспринимал основополагающие принципы школы Художественного театра: «Он (Яхонтов. — *Е.Ш.*) отверг “психологический” подход к стихотворному тексту, привычку читать стихи, как психологический монолог. Поэтому в его чтении никогда не бывало ни бытового правдоподобия, ни эмоциональной скороговорки. Слово являлось у него в своей первоизданной силе и красоте. Он не проговаривал его — он в него вслушивался, он его нес, демонстрировал, любовался им, посылал его. <...> И было в яхонтовской манере что-то от “замедленной съемки”, когда вы постигаете слагаемые — движения, танца,

полета...» [6, с. 220]. Обратим внимание на присутствие здесь вновь параллелей между искусствами — словом и танцем при посредничестве кинематографических приемов.

Чтение поэзии самим Андрониковым отличалось интонационной гибкостью, умением выстроить интонационную линию знаков препинания, работой с темпом и динамикой строф, выделением ударных слов и нахождением ударений во фразах, своеобразной инструментовкой стиха. С одной стороны, такое чтение далеко от чисто актерского разыгрывания, превращения стихотворения в драматический монолог. При этом, по необходимости, в нем проявляется деликатный намек на театральную характерность — через оттенки интонации и тембра, например, народно-разговорный дух в речи старого солдата из «Бородино» М.Ю. Лермонтова. Но Андроников далек и от распевности, самостоятельной ценности ритма, характерной для чтения стихов поэтами. Однако он полностью не отказывается и от этого приема, удачно использует его в особых случаях — в том же «Бородино» прибегает к выразительному ритмизованному скандированию, выделяя ударную мысль: «И клятву верности сдержали / Мы в Бородинский бой». Выдающийся музейный деятель А.З. Крейн замечал: «Чтение стихов Ираклием Луарсабовичем Андрониковым отличается несравненной простотой, которая есть сочетание высшего артистизма и глубокой мысли ученого. Кристально четкая мысль, человечность, абсолютный слух...» [10, с. 186].

Размышляя об отдельных соприкосновениях биографии и творчества И.Л. Андроникова с традициями МХАТа, можно упомянуть также об одной примечательной гипотезе, высказанной им относительно происхождения знаменитой эмблемы, чеховский чайки: «...скромная демократическая птица на занавесе — это же вызов роскошным лебедям, вензелям и лирам, какие любили изображать декораторы императорских театров» [11, с. 119]. Даже в этой мимолетной догадке — глубокий интерес к истории театра, неотделимой от истории страны. И, конечно, ясное представление о той роли, какую всегда играл Московский художественный в отечественной культуре.

Список литературы

1. Андроников И.Л. Благородный Качалов // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. — М., 2018.
2. Андроников И.Л. Владимир Яхонтов // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. — М., 2018.
3. Андроников И.Л. Оглядываюсь назад // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. — М., 2018.
4. Андроников И.Л. Ошибка Сальвини // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. — М., 2018.
5. Андроников И.Л. Полное собрание исполнений // Андроников И.Л. К музыке. — М.; СПб., 2015.
6. Андроников И.Л. Что же такое искусство Яхонтова? // Андроников И.Л. Собрание соч. : в 2 т. Т. 2. — М., 1975.
7. Андроников И.Л. Шкловский // Андроников И.Л. Всё живо: рассказы, портреты, воспоминания. — М., 2018.
8. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. — 3-е изд. — М., 1982.
9. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. — 3-е изд. — М., 1970.
10. Крейн А.З. Жизнь музея. — М., 1979.
11. Лакшин В.Я. Ираклий Андроников // Притяжение Андроникова: статьи, очерки, воспоминания. — М.; СПб., 2015.
12. Левченко Т.Г. Несколько слов к рассказу «Знакомство с Андрониковым» // Притяжение Андроникова — М.; СПб., 2015.
13. О Станиславском. Сборник воспоминаний. 1863–1938. — М., 1948.
14. Соллертинский Д.И. На концертах И.Л. Андроникова в Ленинградской филармонии // Притяжение Андроникова — М.; СПб., 2015.
15. Соловьева И.Н. Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральных идей XX века. — М., 2016.
16. Шелухина Е.Н. Ираклий Андроников: Если любишь музыку // Теория и история искусства. — 2015. — Вып. 1/2. — С. 125–137.

References

1. *Andronikov I.L.* Blagorodnyj Kachalov [Noble Kachalov]. In: *Andronikov I.L. Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya* [Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.
2. *Andronikov I.L.* Vladimir Yahontov. In: *Andronikov I.L. Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya* [Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.
3. *Andronikov I.L.* Oglyadyvayus' nazad [Looking back]. In: *Andronikov I.L. Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya* [Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.
4. *Andronikov I.L.* Oshibka Sal'vini [Salvini's mistake]. In: *Andronikov I.L. Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya* [Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.
5. *Andronikov I.L.* Polnoe sobranie ispolnenij [Complete collection of performances]. In: *Andronikov I.L. K muzyke* [To music]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.
6. *Andronikov I.L.* Chto zhe takoe iskusstvo Yahontova? [What is the art of Yakhontov?]. In: *Andronikov I.L. Sob. soch.: v 2 t. T. 2.* Moscow, 1975.
7. *Andronikov I.L.* Shklovskij. In: *Andronikov I.L. Vsyo zhivo: rasskazy, portrety, vospominaniya* [Everything is alive: stories, portraits, memories]. Moscow, 2018.
8. *Knebel' M.O.* O dejstvennom analize p'esy i roli [On the effective analysis of the play and the role]. 3-e izd. Moscow, 1982.
9. *Knebel' M.O.* Slovo v tvorchestve aktera [The word in the work of the actor]. 3-e izd. Moscow, 1970.
10. *Krejn A.Z.* Zhizn' muzeya [The life of the Museum]. Moscow, 1979.
11. *Lakshin V.Ya.* Iraklij Andronikov. In: *Prityazhenie Andronikova: stat'i, ocherki, vospominaniya* [Attraction of Andronikov]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.
12. *Levchenko T.G.* Neskol'ko slov k rasskazu «Znakomstvo s Andronikovym» [A few words to the story "Acquaintance with Andronikov"]. In: *Prityazhenie Andronikova* [Attraction of Andronikov]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.

13. O Stanislavskom. Sbornik vospominanij 1863-1938 [About Stanislavsky. Collection of memoirs. 1863–1938]. Moscow, 1948.

14. *Sollertinskij D.I.* Na koncertah I.L. Andronikova v Leningradskoj filarmonii [At the concerts of I.L. Andronikov at the Leningrad Philharmonic]. In: Prityazhenie Andronikova [Attraction of Andronikov]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015.

15. *Solov'eva I.N.* Pervaya studiya. Vtoroj MHAT: iz praktiki teatral'nyh idej XX veka [The First Studio. The Second Moscow Art Theater: from the practice of theatrical ideas of the XX century]. Moscow, 2016.

16. *Shelukhina E.N.* Iraklij Andronikov: Esli lyubish' muzyku [If you like music]. *Theory and history of art*, 2015. Issue 1/2, pp. 125–137.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Богданов Федор Юрьевич, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Богомолова Юлиана Юрьевна, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Бубновене Ольга Дмитриевна, директор Центра народных художественных промыслов и ремесел, член Союза дизайнеров, член Союза художников России, г. Ханты-Мансийск

Глазов Игорь Валерьевич, соискатель, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова

Заднепровская Галина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Королева Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, декан факультета искусствоведения, доцент кафедры Всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, старший научный сотрудник Отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Коршунова Евгения Александровна, доктор филологических наук, тьютор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР

Кэ Мэйли, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, академик Болонской академии наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Марченко Надежда Александровна, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Политова Марина Алексеевна, преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства, заведующая художественной лабораторией факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Стеклова Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Тан Хайтянь, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Трещина Анна Владимировна, кандидат технических наук, профессор кафедры бизнес-информатики Университета мировых цивилизаций им. В.В. Жириновского

Цао Хэ, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Чжао Синьсинь, кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Шелухина Екатерина Николаевна, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Критерии отбора рукописей в журнал «Теория и история искусства»:

- рукописи, содержащие ранее не опубликованные результаты исследований в области актуальных проблем теории и истории различных видов искусства;
- исследования, обладающие научной новизной, оригинальностью идеи, положенной в основу предлагаемого решения;
- исследования, содержащие обоснованные выводы;
- исследования, содержащие перспективы использования его результатов в академической деятельности и учебно-педагогической практике;
- рукописи, выполненные в соответствии со стилистическими нормами русского (или иностранного) литературно-письменного языка и искусствоведческой терминологией; рукописи, не содержащие некорректных заимствований;
- рукописи, выполненные с применением современных методов анализа и обработки информации;
- рукописи, критико-библиографический аппарат которых (наряду с классическими работами) содержит отсылки к новым и новейшим исследованиям в области теории и истории искусства;
- рукописи статей, оформленных согласно требованиям ВАК РФ;
- рукописи, прошедшие внутренне рецензирование с положительным отзывом;
- рукописи статей, автор(ы) которых дали согласие на их публикацию.

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецен-

зий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте mtreschaln@mail.ru (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт — Times New Roman.

Размер шрифта:

основном текст — 12 пунктов,

сноски — 10 пунктов.

Междустрочный интервал: полуторный.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

2. Текст статьи предоставляется в виде единого файла.

Структура рукописи должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, **строчными буквами**, шрифт полужирный, кегль 12, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр с большой буквы **строчными буквами** (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500–1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы **строчными буквами**, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация и ключевые слова — в той же последо-

вательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

- через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 12, междустрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см, автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту только угловые («»), кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);
- через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий (ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка**.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Транслитерированный список литературы (References) включает все ссылки из «русского» списка в порядке оригинала (структура списка сохраняется – она равна той, что в списке литературы для русской печатной версии), но все русские буквы транслитерируются.

Транслитерированный список литературы (выполненный в «романском» алфавите в соответствии с требованиями ГОСТ 7.0.34-2014 к упрощенной транслитерации) строго обязателен. При этом одни элементы кириллического описания источника транслитерируются на латиницу, другие переводятся на английский язык. Транслитерация с кириллицы на латиницу осуществляется только в формате системы BSI (British Standard Institute, UK) и только автоматизированным способом с помощью интернет-ресурсов, например <http://ru.translit.ru/?account=bsi>.

Иностранные имена собственные из переведенных на русский язык публикаций (фамилии авторов и др.) даются в транслитерированном списке на английском языке строго в оригинальном варианте: прямой транслитерации с русского на английский они не подлежат [примеры: Херманн М.Дж. — Hermann M.G.; Уинтер Д.Дж. — Winter D.J.].

*Внимание! В тексте все гиперссылки (англ. *hyperlink*) должны быть неактивными (отключены).*

5. Оформление ссылок.

Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г. А.Ф. Лосев пишет: «Текст цитаты» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: 1См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15–25 [1]). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

*Внимание! В сносках все гиперссылки (англ. *hyperlink*) должны быть неактивными (отключены).*

ИЛЛЮСТРАЦИИ, РИСУНКИ, СХЕМЫ, ГРАФИКИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть ОБЯЗАТЕЛЬНО присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff; ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе.

Пример:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 — Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел
(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

12. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

13. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией периодически принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.
*доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук,
профессор*

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Стеклова И.А.
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2023. Вып. 1/2

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт журнала: <https://www.scientificmovie.ru>
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Сайт издательства: <https://bos-press.ru/>
E-mail: ooobos@list.ru
Директор О.С. Бурлука
Редактор О.С. Евпланова
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 20.04.2023. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 200 экз.